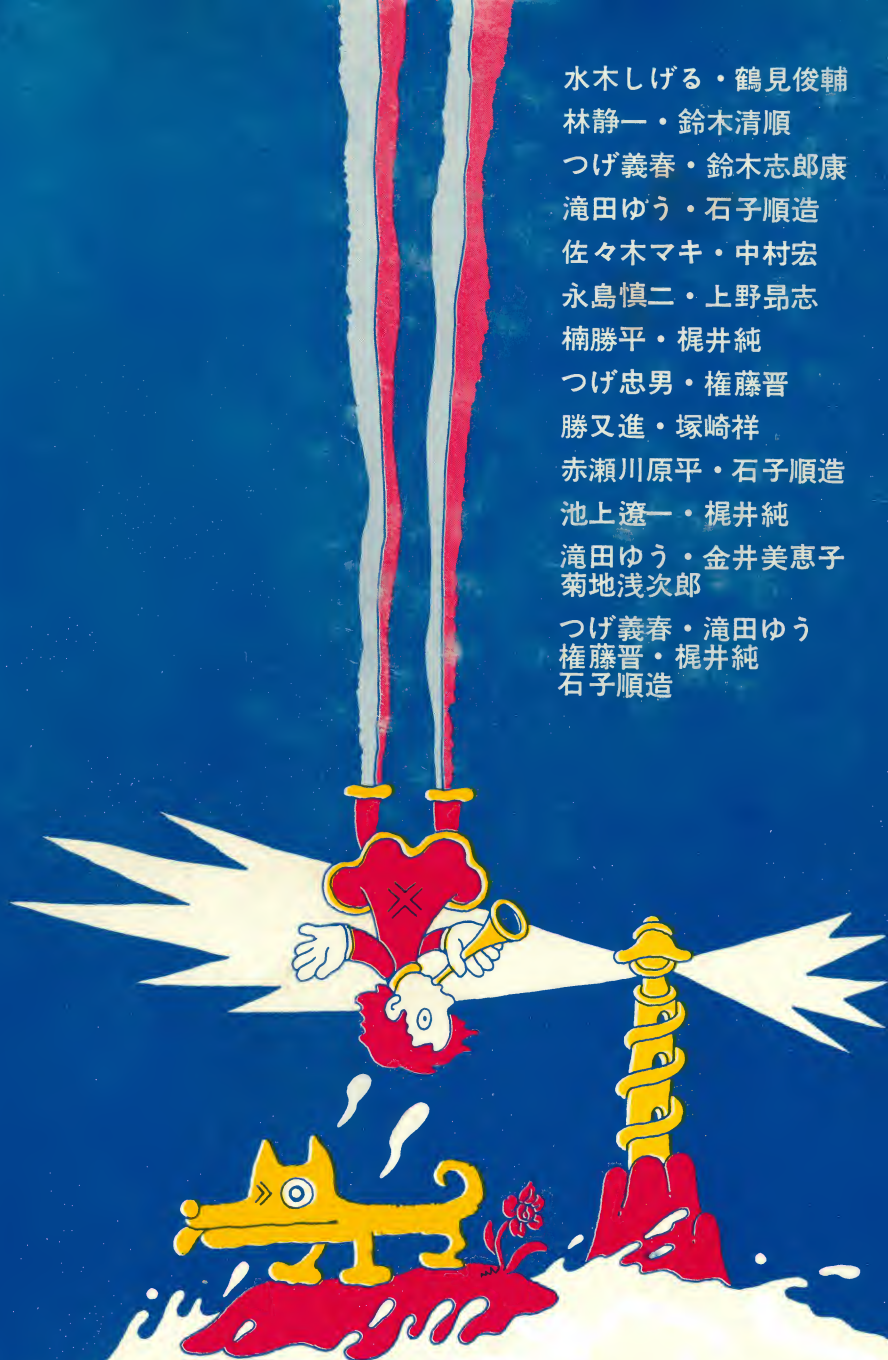
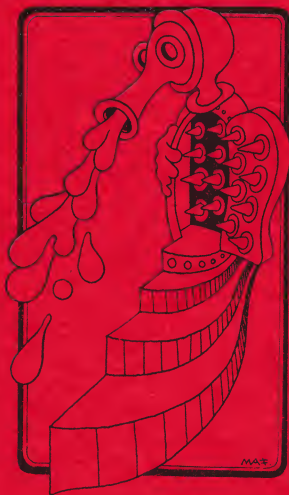
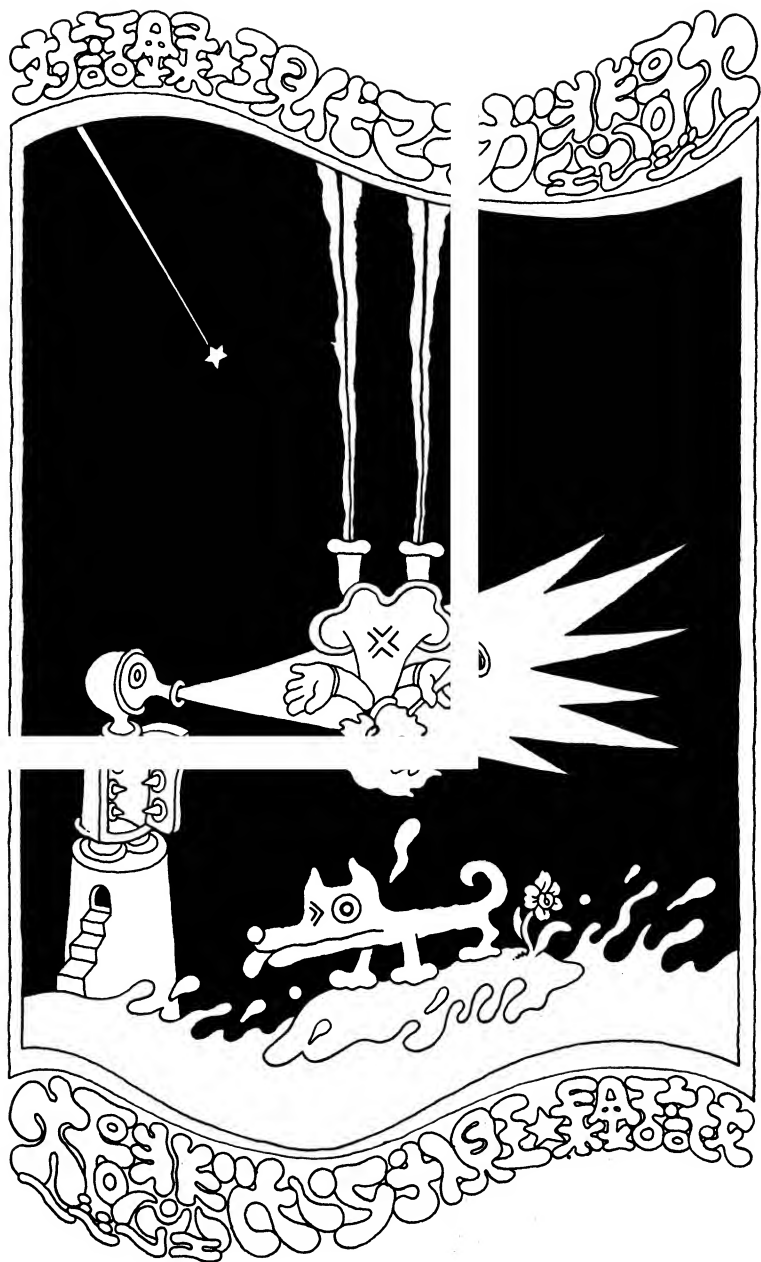
対話録★現代マンガ悲歌
エレジー
青林堂

対話録

現代マンガ悲歌

青林堂

水木しげる・鶴見俊輔
林静一・鈴木清順
つげ義春・鈴木志郎康
滝田ゆう・石子順造
佐々木マキ・中村宏
永島慎二・上野昂志
楠勝平・梶井純
つげ忠男・権藤晋
勝又進・塚崎祥
赤瀬川原平・石子順造
池上遼一・梶井純
滝田ゆう・金井美恵子
菊地浅次郎
つげ義春・滝田ゆう
権藤晋・梶井純
石子順造

分類0071製品001出版社3863
定価680円

対話録★現代
マンガ悲歌

対話録

現代マンガ悲歌(エレジー)

目次

ユートピアはどこに

水木しげる
鶴見俊輔

水木しげる（本名＝武良茂）　大正13年鳥取生れ。昭和18年応召、ラバウルで左腕失う。戦後、魚屋、紙芝居を経て32年「ロケットマン」でマンガ家としてデビュー。40年講談社児童漫画賞受賞。

鶴見俊輔（つるみ・しゅんすけ）評論家。大正11年東京生れ。17年ハーバート大学卒。著書に『誤解する権利』『限界芸術論』『日常的思想の可能性』『不定形の思想』他。

ふるさとの民間伝承

鶴見　水木さんは私より二つ歳下なんですね。私は大正十一年六月生れです。水木さんは大正十三年の三月でしたね。同じような時代というのを通ってきたので大体の見当はつくんですが、お生れになったのは鳥取県の境港ですね。

水木　ええ。

鶴見　あそこは一度行ったことがあるんです。なんか日本のどんづまりのような感じのするところですねえ。今でも憶えているんだけど、夕焼けの海辺で子どもがお互いにおぶりっこをして遊んでいるんですよね。やっぱり自分たちでつくる遊びにたよって生きる以外にない、だから恐らくそういうところでは、手づくりの話とか遊びがいっぱい残っていた。そういう環境だったのですね。

水木　そうです。昔からのが残っていましたね。子どものとき一番ショックを受けたのは、民間伝承みたいなものですね。朝起きてみると海岸の砂

をとってきて菊の花がさしてあるんです。それは近所のおばあさんがしてくれたんだけど、非常に綺麗なんです。自分は学校へ行くことよりもそういう民間伝承のショックが大きかったですね。

自分は小学一年のときから学校へ平気で遅れていっていたんです。そうすると、町の辻ににぎりめしとかあぶらげが置いてあるのを見るわけですよね。だれの手にも触れられていないで、不思議だなあと思ったんです。だれもいないのに、どうして夜のうちにめしなんかそなえたんだろうかと。学校へ行っても、不思議だなあ、とそんなことばかり考えているんですよね。あとで聞いたらキツネがおってどうこうするということらしいんです。

それから、〈接待〉と称するものがあったです。小学二、三年の頃ですけど、「南妙法蓮華経」と書いた札をもっていくと菓子がもらえるんです。そういう家が五十軒くらいあるんですね。どんな人間でも「南妙法蓮華経」と書いてあるものをもっていけば、なんぼでももらえるんです。

鶴見 ハハア、その当時の民間伝承が体の中に入ってしまって、あとで別の形になって取り出されてきているわけですね。

水木 いまになってショックを受けたと感じるわけですけれども、そのときは不思議だなあと思ってたのですね。

むかし自分の家で女中をしていたばあさんが近所にいて家にしょっちゅうきていたんです。そのばあさんが自分を寺に連れていくわけですよ。寺に地獄・極楽の絵があって、それをながめるのが楽しみだったですね。

ばあさんにつれられて島根半島の裏にも行ったことありますけど、石で造った道しるべがあって、自分は以前ここを通ったんではないかという気分になるんです。自分は実際生れかわったような感じになるんです。あるいは、ばあさんがそういうことをしゃべるからそう感じたのかも知れないですけどもね。生れる以前にそこを通ったという感

じをもって、不思議だなあと、夜寝てはいつも考えていたんです。

鶴見　そういう体験というのはありますねえ。ズーッと前にここへ来たというのね。

水木　そうです。それから小学三、四年のときショック受けたのは手相ですね。『婦人公論』かなんか読んでいたら手相のことがでていて、生命線が切れていたら死ぬるというわけですよ。自分は切れていて、十九か二〇で死ぬるようになっているんです。本当に死ぬんじゃないかとショック受けたんです。

大体人間に死があるというのを意識したのは小学二年くらいのときで、びっくりしたですね。その前は、ズーッと永遠に生きられるものと思っていましたからね。死ぬるというのは冗談だと思っていたら、三年になって手相のことが書いてあって、本当らしいということになって、心配で、怖くて寝てられなかったですね。

鶴見　実際十八、九で戦争で九死に一生を得られたわけでしょう。当ったのかも知れませんね。

水木　そうですね。当っていた気がするんです。そのあと自分の手相を見たら生命線がつながっているんです。

鶴見　手相は変るといいますけど、本当なんですか。

水木　本当ですね。自分はしょっちゅう見ていたんですから。戦争から帰ってみたらちゃんとつながっていたんです。

鶴見　私もちょっと手相が気になりましたね。葦原将軍というのがいましたけど、私の手相は葦原将軍と同じなんですよ。これはもう気になりましたねえ。気違い病院にズッといることになるんじゃないかと思いましてね。（笑）

語り直すおもしろさ

鶴見　水木さんは何人兄弟ですか。

水木　三人兄弟です。

鶴見　何番目ですか。

水木　二番目です。
鶴見　そうですか。おばあさんとは非常に密接だったんですか。
水木　いやそうでもないです。自分が勝手に感じていたんですね。
鶴見　十六くらいのときは、まだ境港にいらっしゃったんですか。
水木　ええ。
鶴見　子どもの頃にはマンガにあまり興味はもっていらっしゃらなかったんですか？
水木　いやもってました。「のらくろ」とか「冒険ダン吉」とか「日の丸旗之助」とか。杉浦茂なんかも描いていましたね。
鶴見　杉浦茂はもうその頃描いていましたか。
水木　あるいは、いまの杉浦茂とは別個なんですかね。
鶴見　その頃だと、私とはちょっとずれるなあ。私の頃ですと「正ちゃんとリス」というのが残っていましたね。私の方が前なんですけども残っていたんですねえ。
水木　「正ちゃんとリス」というのは樺島勝一ですか。
鶴見　そうですね。それから、宮尾しげをの「団子串助漫遊記」と「軽飛軽助」ですね。それから「のらくろ」になるわけですけれど、「団子串助漫遊記」は本が壊れちゃうくらい読みましたねえ。「長靴三銃士」というのもありましたねえ。
水木　いま新しく本になって出ていますね。
鶴見　いま読み返してみるとどうですか。
水木　いやまだ読んでないんです。
鶴見　最近読んでみると、そのときおもしろかったし、いまもおもしろいのは「長靴三銃士」ですね。あれは図抜けていいもののような気がしますね。
水木　井上一雄という妙なマンガかきがいましたね。長篇なんかをたまに描いていました。そんなにおもしろくはないですけれども、長篇ということで興味をもって読んでいましたね。

鶴見　水木さんに影響を与えた絵かきとかマンガ家というのはいるんですか。要するにあんまり見当がつかないものですから。

水木　影響はあんまり受けてないです。

鶴見　あんまりないですね。例えば、清水崑なんか岡本一平の影響をはっきり受けていますけど、そういう意味では水木さんのではないですね。

水木　紙芝居を描いていて食えなくなって上京してマンガを描いたわけですけれども、一冊二万五千か三万円くらいで、それで自分の描いたのでは仲々とってくれないんですね。そこで高野よしてるを真似したらとってくれましたね。何回もっていっても自分の絵じゃとってもらえなくて、めし食っていけないんです。

鶴見　それはおもしろいですね。

水木　真似してやっと通って、それからだんだん自分のものにしていき、細かな絵を入れていったんです。そうしたら、これは絵物語じゃないかと文句いうわけです。

鶴見　はじめは真似しなければ通らないというのは大衆文化に特有のものですね。

水木　非常に困ってしばらく引っこめて、そのうちまた細かいのを出しはじめたんです。というのは、細かい絵だと色々な感じが出せるんですね。子どもの頃の雨の日の特種な印象が出せますから。

鶴見　特有の感じを出すというのはいいですねえ。たしかにそういう雨女とかそういうのが発想の根源なんでしょうねえ。

水木　そういうのが出せると話の感じも違ってきますね。

自分が絵をやるのは決っていたんですけど、十六くらいのとき戦争の問題で死を一応覚悟しなければならないと思い、バイブルとか春秋社の大思想全集なんか買ってきて読んだりなんかして決心していたんです。

戦争から帰ってきたら感覚がおかしくなっているので絵なんか描けやしないですよね。生きるか

死ぬかというところから帰ってきたので、五年くらいは描けなかったですよね。それから、一枚の絵を見ても感動しないですね。もう一歩その中に入ってひたれるというのは一枚の絵にはないんです。

自分は、ボッシュとかブリューゲルとかは昔から好きでしたけど。

鶴見 私はボッシュというのは戦前はぜんぜん知らない絵かきだったな。

水木 ムンクとかベックリンとかいうのも十七、八の頃から好きだったですね。

鶴見 ムンクもそうだし、ブリューゲル、ボッシュに水木さんの画風の系譜というのはありますね。

水木 昭和十五年頃、『みずえ』か『アトリエ』だったか、怪奇ものの特集をやっていて、いまでもその破ったやつを自分はもっていますけど、自分はそれらにとらわれてしまって。

鶴見 昭和十五年頃ですか。戦争中だったらそういうことはできなかったでしょうね。

水木 そうですね。

それから、めし食えなかったから魚屋とかいろんなことしてました。そんなことやってもしょうがない、好きなことやって死のうと決心したです。べつに有名になる必要はないし、好きなことやって最低生活できればいいわけで、一度少年誌でやらないかといってきましたけど、ずっと永続して仕事がくると思わなかったから断ってしまいましたね。貸本単行本の方は永続して仕事ができるわけです。

しかし、貧乏も三年とか五年くらいはいいですけど、十年くらいになってきますと、いやになってきますね。金はあった方がいいということになりますね。その頃の状勢としては、四十過ぎて有名になるということはあり得ないわけです。考えられなかったですね。で、自分はあきらめていたんです。好きなことだからいいと。創元社の世界恐怖小説全集を見つけてきてそれをみてやっていたんです。いまでいえば盗作みたいなものなんで

すけど。

鶴見　恐怖全集というのは私は知らないんですけど。

水木　十二巻ほどありましたね。ラグクラフトなんか読んで、こういう世界へ入ったらおもしろいだろうなあと思って。

鶴見　水木さんのを読んでいて、これはどこかで読んだなと思っていたら、ライダーハガートと同じだと思って。

水木　そうです。ライダーハガートの世界に入ってみたかったですね。

鶴見　あそこにはすごい情熱がありますよ。私はライダーハガート原作の水木さんのマンガとても好きなんです。あれはあれでいいんではないですか。それは盗作は盗作として、盗作としていうかいわないか問題だが、いいんではないですか。

水木　いわば形にするわけです。目で見る世界に直すんです。

鶴見　再話するというか語り直すというか、それが勉強になっているのですね。

水木　いまでいえば盗作ですけど、あの頃になにもなくて、自分で勝手にやってこれはおもしろいということだったんです。それが勉強になったんです。自分で勝手に面白がってたわけです。

鶴見　それは水木さんの学校ですね。

水木さんはお父さんは一緒に住んでおられるの？

水木　いや、おやじはしょっちゅうきますけど、田舎にいたり、ここにきたり。

鶴見　お父さんはそういうのを勉強された方ですか？

水木　おやじは早稲田の商学部におって、映画が好きで劇作家になろうという考えもっていたみたいですね。だから自分とこには『キネマ旬報』が小さい頃から揃っていましたね。それで、自分もしょっちゅう映画を見てました。

鶴見　水木さんの勉強時代を見ていますと、なんとなく、いわゆるいろいろなタネ本があるわけで

すが、お父さんからネタを運ばれたことはあるんですか?

水木　親父がアイデア出すときもタマにありますが、自分は背景を緻密にやるために写真が必要なんです。ただの空あんじだけで描くと普通のマンガになっちゃうんです。それで目で見る百科辞典をつくる必要がでてきて、紙芝居時代に買ってきた古本を破って分類してスクラップしたんですよ。無駄に思えて何回も捨てようと思ったですけど、いまになったら役に立つんです。自分とこには、妖怪とか汽車とかビルとか色々分類したのが三百冊くらいあるんです。どこにどういう場面があるかは憶えていますからパッと取り出せるんです。

鶴見　そのタネあつめはいくらかお父さんの影響ですか?

水木　性質ではないですか。おやじも多少その傾向はあって、本を買っても絶対に読まないで積んでおくくせがありましたね。自分は子どものときから収集癖があって、昆虫とか海草を三〇〇種くらい集めました。

鶴見　お父さんのご商売はなんですか?

水木　いろいろなことしていたみたいですね。あまり続かんようでしたね。最後は十年くらい保険会社に勤めていたんではないですか。戦争前には南洋に行っていたらしいですね。

ゆっくりした土人の生活

鶴見　水木さんは境港に住んだままですか。

水木　おやじが大阪に住んでいましたから、自分は戦争に行くまで四年くらいは甲子園にいました。兄貴や弟は大学へ行きましたけど、自分は学校の成績があまりよくなくて、それは中に入ってからすべるんではなくて初めの試験で落ちたんです。そんなことから夜間中学へ行ったんです。三年半ぐらいですかね。そのおかげであとで武蔵美大へ入る資格がとれたんです。

ふつうの学校だと朝遅れたりなんかするから駄

目なんですよね。ちょっと病的で、朝起きると一日中頭の中がおかしくなって、身体もはっきりしないんです。充分眠ると気持がいいので、遅刻して先生におこられる恐怖よりも眠る快感の方が大きかったですね。学校へ行くと朝の算数の時間はもう終っていて、自分だけは特別待遇してもらったわけです。他のやつが遅れるとおこられますけど、こいつは当り前なんだと。だから夜間中学はよかったんです。これは一番頭がはっきりしている夕方行けばいいんですからね。これは遅れなかったです。（笑）

電車の行き帰りに本は読めますしね。戦争から帰っては本読まないですね。南方ボケといいますけどほんとにありますね。

鶴見　ありますね。身体の皮膚の感じが違いますからね。つまり、南方に自分で適応してしまうんでしょうね。私も帰ってきて冬の寒かったこと、ものすごい。夏は平気なんですよ。やっぱり動物的に適応しますね。

水木　南方の土人はゆっくりした生活をしていますよね。あれを見て感心したんです。考えてみたんですけど自然が最低生活を保障してるんですね。パパイヤやヤシの実もあるし。

日本人は成功して金持になって憑かれたように働きますね。土人は自分が食うだけ働けばいいらしいんですね。ジャングルですから自分で切り拓けば畑になるわけですね。犬や猫はクソなんか食って生きているんです。見ているとものすごく呑気なんです。あとは踊っています。自分ものって踊ってみましたけど仲々おもしろいですね。四列縦隊で三、四十人で合唱する、見ているやつも全員やるわけですよ。飾りを頭につけて異様な雰囲気がありますね。ジャングルの中に声がこだまして、これがまたいい気持なんですねえ。（笑）

そこで自分は現地除隊するといったら軍医にとめられたです。土人もズッと居ろというわけです。気候も六月ぐらいでいいですし、昼間から草の実でつくった酒を飲んで真赤な顔をしているんで

す。楽しい生活ですね。自分は帰るとき大酋長が握手を求めて、七年後にそこに帰ってくる約束したんですがね。

欠点といえば三年くらい風呂に入らんことですね。ああいうのは、昔のシナなんかもあんなんじゃないかと思いますね。日本はえらかったんじゃないですか、シカなんかいてね。

鶴見 日本の昔ですか。しかし根本は同じじゃないですか。

水木 いまのサラリーマンはめし食うためにものすごく働きますね。昔は鹿一匹殺ればいいわけですね。昔の方が精神的によかったんじゃないですか。

鶴見 エスキモーは冬は日本よりさらに寒いでしょ。やっぱり呑気に暮しているでしょ。日本はエスキモーとラバウルの間にあるわけでしょうね。だから、春、夏、秋はラバウル的で、冬はエスキモー的なんじゃないですか。

水木 ああそうですね。

あの、結局、ものを余計につくるということは人間を幸福にすると思って、こんな事態になっちゃったんでしょうね。ソ連とか中共なんかはまだましなんでしょうかね。

鶴見 そうですね。中国はおもしろいものがあるでしょうね、きっと。

水木 中国というのは、貧乏人はいないわけですか。

鶴見 そうですね。

水木 保障されているわけですね。医者なんかタダで診てもらえるんですね。

鶴見 そうでしょう。

水木 それが本当ですね。いまの人間は、田舎に行くと、医者に診てもらえずに死んでいく、金がないから早く死んでくわけですよね。

しかしいまの中共は昔の日本の戦時体勢みたいな感じですね。

鶴見 ウーン、それはそうなんだが、しかし包囲されているからではないですか。戦争をしむけら

れているからですね。ソ連は、政府にくっついている技術者は高給取りだけれども、一般に労働者というのは貧乏な暮しをしているでしょう。

水木　すると中共の方がいくらかいいわけですね。

鶴見　すくなくとも中国では貧乏でも軽蔑されていないでしょうね。

水木　中国なんかの場合、世界がそういうふうになれば自然に国境もとり払われると思っているんでしょうか。

鶴見　そうですねえ。とにかくアメリカの政策が変らなければ、どうにもならないでしょうね。日本がアメリカの手先になって中国へ攻め込んでいきそうでしょう。やっぱりそれに対して防衛するわけで、そういう方向にすすんでいるわけでしょう。

水木　理想的にいえば、しまいには国境はなくなってゆくべきでしょうね。

鶴見　そうですね。国家というものがいまのようにいばりかえって敵を殺せといっていてはどうにもならないですからね。国家がどうなるかという問題ですね。

水木　国家というものをなくしてしまえば、色々な害悪もなくなり……そのときは、どう治めるんですかね。

鶴見　だから、保険の制度みたいなもので、どこにいっても医者にかかれる制度とか、それから交通は交通だけの機関を置くとか。

水木　役所みたいなものは自然にできるでしょうね。

鶴見　国家というのは戦争中心でしょ。戦争をするために国家はある。そこのところをつぶせればいいと思うんですがね。

水木　無政府主義というのがありますね。あれはすなわち権力を認めないわけですね。すると世界は一つになりますね。そのときはどうやって世界を治めるんですかね。

鶴見　世界国家というものをなるべくつくらせな

いようにという考え方でしょうね。つまり世界国家みたいなものじゃなくて、というのは世界国家というのがまたいばりかえって人民を奴隷化するのでは困るわけですから、もう少しゆるやかにできないものかということですね。

水木　ああ世界国家がまた一つの権力をつくってはいけないわけですね。命令を下さないようにつくらなければいけないわけですね。そういうのができれば戦争はなくなりますよね。

鶴見　やっぱり食糧の調達でしょう。困っているとこに食糧がいくような流通機構をつくらなければいけないわけですよね。それにはやっぱり世界組織をつくらなければいけないし、世界の医療保険それから交通でしょう。そういうふうなものの共通の約束をつくらなければいけないでしょうね

水木　しかし、だれもが世界国家みいたなのをつくればいいと考えているんでしょうね。

鶴見　だけど、いまのやり方というのは一つの国家がほかの国家を征服していく。

水木　それが永久にできないとすると、今日の状態が永久に続くわけでしょうかね。

鶴見　永久にできないかも知れないが、しかし本気で原爆を使えばできないことはないんじゃないですか。相手を殺しちゃえばいいんだから。原爆による世界国家ですね。それは非常に強い可能性をもっていますね。

水木　自分は石川三四郎の『虚無の霊光』という本を読んだんですけど、現実にはあの世界をつくるのは容易なことではないですよね。一人一人説得していって、世界をこういう社会にするといっても現実には夢物語みたいな感じですね。

鶴見　あまりあらゆることで人間が接触しないようにすることではないですか。しかし接触の必要なこともあるわけでしょう。伝染病を自分たちで守るとか、そういうことについてだけ世界中の人たちはお互いに連絡をとればいいわけで、あらゆることについて連絡をとる必要はないわけですよね。

水木　問題は結局、悪い人間というか、やたらと人を殺す人たちをなくすためにやっぱり境界みたいなもの必要なんでしょうかね。
鶴見　境界かなあ、それは治療が必要なんじゃないですか。
水木　結局、学校でそういうことを習わせるんでしょうかね。
鶴見　石川三四郎さんを私は戦後知っているんですよ。六百坪の土地を買って、戦争中ズッと自分で耕して百姓していましたね。明治時代の無政府主義者なんですけれども、老人でもあるし、政府としては捕えて殺すというところまではいかなかったですね。
水木　しかしあの人はもっともなことといってますよね。
鶴見　議会は風呂場みたいなところで裸で開けというんですよ。（笑）
水木　それに最近は、大きな木がはえているのを必死になって切りますね。これ五十年ぐらいかかるなあと思う木をバリバリとやってしまう、それで何やるかというと家を建てるんですから。あれわからないですね。植物であり、生きていたのを。
鶴見　そうですね、それ根本ですよ。生きてるものはお互いに助け合って、人間も死んでは虫に食わせてやっていいんだし、お互いに助け合う約束があるんだし、それを人間ばかりドンドンほかのやつは殺っていいというのは結局人間も殺していいということになりますよ。

魚屋、街頭募金、紙芝居

鶴見　あの戦争で水木さんの腕をやられたのは何年ですか。
水木　昭和二〇年です。
鶴見　何月ですか。
水木　三月か四月頃ではないですか。
鶴見　それはなんでやられたんですか。
水木　爆弾です。
鶴見　アメリカの落したのですか。

水木　ええ。しょっちゅう来るんですよ。毎日ですよ。意味もなく爆弾落すことありますね。毎日ですよ。だからアメリカの飛行機くるとジッとしてるんです。そのとき空が見えんくらいいっぱいきて、恐いなと思ったら二、三発落ちて身体が宙に浮いたんですね。

鶴見　ラバウルですね。治るのにだいぶかかったでしょう。

水木　麻酔かけられるまですごく痛かったですね。七徳ナイフみたいなもので切られた気がしますね。あくる日気がついたらなかったんです。ウジなんかわきますね。

鶴見　水木さん治ったときは終戦でしたか。

水木　そうですね。

鶴見　敗戦はどこでですか。

水木　そこの野戦病院です。そこに一年か一年半いましたかね。めちゃくちゃに日本に帰りたかったです。それで日本に帰ってきて相模原病院に入ったですね。

鶴見　日本に帰ってきたのはいつですか。

水木　自分は年月をおぼえないから。終戦はいつですか？

鶴見　二〇年の八月十五日

水木　はあ、すると二二年くらいじゃないですか。

鶴見　すると戦争終って二年間ラバウルにいたわけですか。

水木　ええ。相模原病院へ入れられてトウキビの硬いパンですよね。米の買い出しにも行きました。

鶴見　相模原におられたときに美術学校へ行かれたんですか。

水木　ええ。武蔵野美術大学に行きながら、傷夷軍人の連中と街頭募金とか月島で魚屋をやったりしたわけですよ。おもしろ半分にその連中の仲間に入っちゃったんです。

鶴見　白衣きて学校へ行ってたんですか。

水木　ええ、はじめの頃は、白衣きて行ってましたね。無神経だったんですな、いま考えると。

鶴見　いや、それはいいことですよ。いまも白衣

きて歩かれたらいいですよ。

水木　試験受けるときも白衣きておったんですよ。彫刻の先生がえらく同情してくれましてね。自分は試験というのは落ちるものと決っていましたけど、武蔵野だけは通ったです。白衣きていたせいでしょうね。二年位たってから絵かきの先生がいうには金がなけりゃ絵は描けないというわけですよ。実際そうなんです。魚屋やっていて時間とられてしまうから描けやしないですよね。金があれば家でジッとしていて描けるわけです。自分は幻想的な絵が好きだったし、その頃そういうのは売れないし、大体その頃、映画なんかおもしろがって見ていたので、動くので一枚の絵よりいいと思って、それでマンガか紙芝居をやろうと考えたわけです。で、紙芝居やったです。

鶴見　一度は神戸にいらして、絵からは足を洗っておられたんですか。

水木　神戸にいたときは紙芝居を。魚屋やって、もうけた金でリンタク買ったですけど、そのときもうリンタクはおしまいですわ。それを売って田舎に帰ろうと思い神戸に寄ったところが、その家を売るというので一部を払ってそこにいることにしたんです。借金がすごくあって、少しずつ払っていたんですけど、紙芝居もだんだんえらくなってきたので、その家を売って東京に出てきたです。そこに五年くらいいましたかね。

鶴見　加太こうじさんと知り合いになったのは神戸ですか。

水木　ええ、偶然鈴木勝丸という人が神戸にいたんです。画用紙に描いて売りに行ったんです。近くに行ったらものすごく安くて、一巻九十円なんですけど、勝丸氏のとこは百五十円で、続けて描いて下さいというわけです。勝丸氏が、東京に加太こうじというえらい人がいて、その人は千円だというんですね。その人に会わせてやるというわけですよ。そしたら加太さん来たですよ。自分とこに泊ってきましたよ。それから加太さんに紙芝居のことを教わったのです。僕にとっては恩師な

んです。

鶴見　何年くらいですか。昭和二十五、六年ですか。

水木　何年くらいですかね。そのくらいじゃないですか。

鶴見　東京に出て来られてどちらに。

水木　もう紙芝居駄目になっていましたね。東京から描いて送るといったら、紙芝居は駄目だというんです。勝丸氏も貧乏になっちゃって。

鶴見　何年頃ですか。

水木　いまから十年くらい前ですかね。

鶴見　私は加太さんを昭和三十三年から知っている。

水木　いまは何年ですか。

鶴見　昭和四十五年。

水木　すると三十三年頃ですかね。その頃、自分は兎月書房というところでマンガを描いていました。

鶴見　私は昭和二十六年の末から金町に住んでいるんです。二十六年頃は紙芝居全盛のときでしたよ。近所に紙芝居の貸元がいて、説明をやっていた。加太さんは動かしをやっていた。三十一年頃まではなんとか続いていたようですね。

水木　自分は「ハカバ奇太郎」の話を加太さんから聞いたけどおもしろくないから再現しなかったんです。加太さんは自分より前にあったようなことをなにかに書いてましたけど、ぜんぜん違いますよ。名前だけはあったですけど、それも語呂が似ているというだけですね。

鶴見　伊藤まさみ作ですね。藤川治水は昭和五年から十年まで人気があったと書いているんですけど。

水木　それは加太さんから聞いてかもしれないですね。でもそれは自分の「鬼太郎」とはぜんぜん違うんです。キャラクターもぜんぶ自分でつくったんです。加太さんは自分のは二代目だというけれどもそれはちょっと違うんです。

鶴見　鬼太郎ははじめから紙芝居にはないでしょ

う。

水木　自分は鬼太郎をはじめは「蛇の人」というので描いたんです。

鶴見　私が見たのは「ゆうれい一家」というのですね。

水木　そうです。あれが「蛇の人」の初めです。

鶴見　水木さんは一つのテーマでものすごくたくさんのヴァリエーションありますね。鬼太郎の誕生にしても五つくらいありますか。

水木　単行本のをちょっと変えて『少年マガジン』にやったんですけど、もう一回単行本にするときダイジェストにして入れてくれとよく出版社からいわれるのです。結局、単行本時代に描いた原稿は一冊も残ってないんです。それで単行本時代のを残そうと思ってもういっぺん原稿を描くんです。

鶴見　私は、水木さんの中で「河童の三平」と「悪魔くん」というのが一番好きですね。両方ともいろいろの版があるので、やっぱり定本をつくって欲しいんだなあ。

水木　そうですね。

鶴見　私は「悪魔くん」というのは実に好きなんだなあ。終りがいいんですねえ。長篇というのはやはり終りがよくなくちゃ駄目ですねえ。その点では「河童の三平」の終りも好きなんですよ。あれも定本つくって欲しいなあ。

水木　両方とも原稿ないんです。「悪魔くん」は、ちゃんとしたものをいま『ジャンプ』に描き直しているんです。

鶴見　一番いいのを定本にして欲しいなあ。

水木　「悪魔くん」は、いろんな化物を出して国境を取り払ったらどうなんですかねえ。

鶴見　「悪魔くん」というのはすごく現代の物語ですよ。死んで七年たって語り直しの中から生きかえるというのがいいですね。

水木　国境取り払って戦争なくなりますけど、どうやって平和にもっていくかというのが難しい問題ですね。

世界をどういうふうにしたらいいんでしょうかねえ。

鶴見 やっぱり、二つ三つのことについて、根本的な共通事項をつくっちゃわなきゃ駄目でしょうね。つまり、国家の名において人を殺すことは本来してはならないのだと、そんなことを国家が命令したら、強制されることはない、何人も殺せといわれた場合にはいやだという権利がある、世界国家であろうと、何であろうと、そんなことは命令されることはないというようなことをもりこんで、世界憲章みたいなものをつくるんですねえ。

世界の歴史のなかにときどきそういうものは出てくるんですよ。イギリスのヘビアスコーパスとかね。法の手続きを得なければ、国王であろうと何であろうと人を捕えてきて首をちょん切ることはできないようにしたわけでしょう。そういうものを世界的規模でつくらなければ駄目なんですよ。

水木 やっぱりそういうのを学校で教えなければいけないんでしょうねえ。

鶴見 国家の根本に、あれは敵だから殺せという命令する権利があるというその基盤をこわすことが大切なんじゃないですか。

水木 そういうことは人類共通のものですね。どうして、世界には昔からかしこい人がたくさんいるのに、そういうものをつくることが難しいんでしょうね。

鶴見 それは昔は世界全体のことを考える必要がなかったからですね。世界は交通していなかったためですね。

水木 いまは考えなくちゃならない時代になっているんですね。

鶴見 ある程度考えなくちゃならないですね。原子爆弾五十発あったらみんな殺されちゃうわけですから。

水木 いまの学生なんかはそういうことを考えているわけですか。

鶴見 そういう人たちもいるでしょうねえ。だけ

ど学生は同時に権力への要求があるから、権力を奪取してもう一度べつの国家をつくろうという考えでしょう。

水木 また権力をつくってもつまんない気がしますけどね。

鶴見 権力というのはどうせ腐敗するものだと私には思えますけど。

もとにもどりますけど、水木さんはマンガを描かれるようになってから、身の回りの人でモデルをもっておられるようですね。あのメガネをかけた出っ歯の人は?

水木 ああそれはいるんです、桜井昌一なんですよ。僕はこの人に感謝してるんです。

鶴見 青林堂の長井さんはかなり似てますね。ネズミ男というのはいるんですか。

水木 梅田英太郎というマンガ描きなんです。不潔で、ネズミみたいに動くんです。

鶴見 これでたくさんのマンガ家が出てきたと思うし、アシスタントを入れれば大変な数になると思うんですが、どういう人がマンガ家になるんですかねえ。

水木 好きでなりますね。マンガ描くにも二種類ありますね。作家精神で描く人とただ単に手を動かすのがおもしろい、すなわち絵かきですね。多いのは絵かきタイプの人ですね。それから、時代もの描かすとうまい、だけど自分の作品描かすと駄目なんですよね。そういう人はプロダクションというオーケストラに入った方がいい気がしますね。

鶴見 つげさんなんかは、一家をなしてからアシスタントになったわけでしょう。ああいうのはえらいと思いますね。思い切ったことをやる人だなあ。そこが人間の岐れ路でしょうねえ。どういうふうに自分を保つかということと、自分の発想の基をどういうふうに保っていくかという問題でしょうね。

水木さんも子どものときの民話みたいなものとのつながりみたいなものを保てるかどうかという

ことと暮し方とは結びついているんではないでしょうかねえ。それから戦争体験ですね。
私は水木さんの「小豆洗い」という作品が好きですね。小豆洗いというおばけのところに現代人が出てきてアドバイスをしますね。「こんな暗いところで変な音をさせてもしょうがないだろう」という。それは現代人の感覚ですね。「暗いところにいて変な音を出すのがなぜ悪いか」と小豆洗いはいう。そこから現代を視ていかなければしょうがないんですねえ。私は小豆洗いのこの感じ方というのは、とてもわかるんですけども……。人生とは本来そういうものですよね。私は「小豆洗い」と「一つ目小僧」は好きですね。

（一九七〇年七月）

地獄に咲く花なんの花

林静一
鈴木清順

鈴木　清順（すずき・せいじゅん）　映画監督。大正12年東京生れ。18年旧制弘前高校在学中応召。23年松竹入社。29年日活に転職。31年「港の乾杯・勝利をわが手に」で処女監督。68年日活を解雇。代表作「けんかえれじい」「春婦伝」「河内カルメン」

林　静一（はやし・せいいち）　昭和20年満州生れ。36年東映動画入社。アニメーターとして活躍。41年「アグマと息子と喰えない魂」を『ガロ』に発表。代表作「赤とんぼ」「山姥子守唄」「花さく港」「赤色エレジー」画集に『紅犯花』

隠された足の美しさ

鈴木　林さんは秘画を描かないんですか？

林　描きたいんです。ただ商売用に描くのはぜんぜん駄目なんだろうと思うから、そうじゃなく描きたいですね。

鈴木　林さんの絵を見ていると、その期待がうずうずしてきますね。ぼくは、林さんの絵で一番魅力を感じるのは足なんですよ。足の恰好から感じから、あそこらへんにブルブルッとするものがありますね。だから、上半身だけの絵は、ぜんぜんつまらないといってはおかしいけれども駄目なんです。

ことに、足袋をはいていた方がいいですね、隠された足の美しさを想像したり、林さんは、女の人の足をどのくらい舐めたんだろうと想像したり楽しいですね。それから、林さんの足からの連想は、纒足ですね。奇形美っていうのかしら。

そういうことから、隠された美しさとか想いと

かをこちらにいいかける部分が林さんには多分にあるような気がする。もちろん、我々の商売は無意識にやったところと意識してやったところがあるんだけれども、無意識の創造はもって生れたタチで、林さんにはそれが他のマンガ家に比べ非常に豊富にあるんじゃないかと思いますよ。

林　足といえば、『シネマ69』で鈴木さんが、足について、さまになるならない、ということをいってましたけど、いまそれをちょっと感じたんです。

鈴木　大体美人というのは、足が汚ないですよね。脚ではない脚の根っこの方の足です。顔は綺麗でも、足を見ると惚れたのがいやになっちゃってねえ。

林さんは意識して足を描いているんですか？

林　ぼくは、もものところがすごく好きなんです。好きというのはおかしいんですけど、体の部分で一番色っぽいのがももではないかと思うんです。その点でのみいえば、歌麿なんかはそれほど感じないんですよね。英泉の方が、肩がちょっとはだけていて極端に絵があるんじゃないかと……。

鈴木　林さんのは足からズーッと上を見ていくと、肩のあたり、それがエロか残酷か知らないけれども異質ですね。もし、実際の人間が映画であいう姿態をとれるなら、さしちゃいたいと思うけれど、生ま身の美女の肩にあんこを入れるわけにはいかないしね。

日本の足袋をはけば女の足は一様に足袋で象徴されてしまうでしょう。あれが気にくわないですよ。だから、林式足袋とかガロ式足袋とかいうのを映画のなかに取り込んでくれれば、我々が扱っている人物ももっと象徴的にというかエロティックになると思うんです。ぼくたちからみると、本当に林さんたちが羨しいんでね。

ももは内ももですか？

林　いわゆるももの曲線、本当は逆のポジションが好きなんです。しかも、アップではなくて、つき離した空間が欲しい気がします。鈴木さんの映画でも、よくシネマスコープの両端に人間を置い

ていますけど、あの広い空間の重さがなければ人間はエロティックじゃないと思うんです。

鈴木　ぼくは女の人の静脈に魅力があるんですよ。白い腕に青い線が浮き上っているのに非常にね。だから夏はワクワクしますねえ、吊り皮にぶらさがった女の腕、電車に乗ってね。

林　鈴木さんエッチですねえ。

鈴木　お互いに。（笑）

ある雑誌に載っていましたが、第一高等学校の校長もやり、安藤昌益の研究家でもある偉い先生が死んで、その本棚をひっくり返してみたら何十枚という秘画が出てきたんですね。実際その先生はそこに一番の情熱をもって生きてきたんではないか、という話なんです。幸福だという感じがしましたね。表向きは、人間の生活はどうでもいいと思いますよ。そこらあたりに人間の確実なイメージが……。

もし林さんが秘画を描いたら、まっさきに見せてもらわなくてはいけないと思っているんです。

林　秘画を描くのはなんでもない行為だと思うんです。ところが、なんでもなくなっちゃう。じゃあ、なぜなんでもないかというと、暴力的だからだと思うんですよ。秘画というのは、アジテーションとしては一番有効だと思うんですね。

鈴木　林さんが一番楽しいことってなんですか？

林　どういう意味ですか。

鈴木　日常的に楽しいという意味で。

林　描いているときが楽しいですね。好きだという女の人と一緒にいるときも楽しいですね。でも終ることだと思うんです。楽しいということは終っちゃうんだろうと思うし、楽しい間だけ楽しくしてればいいと……。

鈴木さんの生活する面の女の人に捨てきったものと、理想に描く女の人に捨てきったものと、その捨てた部分はどうなってるんですか？

鈴木　それは林さんがいわなくちゃあね。（笑）

実際、女というのは男にとってどれほどの価値があるんですか。絵の対象としての女というのは、

やっぱり一つのイメージだから、それはある女を見てずっとあと自分の心に描いた女として出てくるんでしょうけれども、それじゃあ女というのは、どれほど男にとって大切なものなのか。

生活の中の女というのは、家庭の女にしろ、生活のリズムの中にいる、例えばバーの女にしろなんとなく、いなくちゃ困るというものがありますけど、仕事の上の女となると、しょっちゅう必要なわけではなくて、そのときだけの女ですね。林さんの好きな松尾嘉代にしたって一緒にゴハン食べたり、酒を飲んだりすれば、嘉代のいやな面が見えてくるでしょうね。とくに女優さんは、会社にくれば、いい面しか見せませんよね。だから、仕事の上の付き合いから女優の悪い鼻もちならない面は見えない。見ようともしない。我々はいいとこばかり見ようとしていますものね。

例えば、セックス描写にしても、やっているとこはつまらないと思うんです。セックスの場合は、終ったあと桜紙を使って拭いている女の顔を写すべきだと思うんですよ。ところが、やっている顔ばっかり写すから同じになってしまうんですね。スースーいっているばかりだものね。そのあとの女の感じ方の顔がいっさい撮れていないわけですよ。そこへいかなくちゃダメなような気もしますね。女がいやな顔をしているか、まったく白々しい顔をしているか、その顔をつかんでないですよ。それじゃ嘉代にそのときの顔をしてみろといったって「これがそうですよ」っていわれれば、ああそうですかと思っちゃうしね。実際に見てないんだから。（笑）

林　桜紙を使った女の人の顔というのは一番醜悪なものだと思うんです。

鈴木　恰好からしてそうですよね。

林　すごく緊張していた肌が全部たるみきっている感じですね。それで敬意を表するのは歌麿で、桜紙をくわえて髪がほつれてすごくだらんとした感じを描いているでしょう。あの空々しさというのかな。

さっきいわれた秘画というものも、その前後のもっとこぼれちゃったとこだと思います。前半と後半はもっと手をこんで描くべきじゃないかな。その最中はどう描こうともブルーフィルムにかなわないでしょうしね。それを描きたかったらブルーフィルムをとるべきでしょう。まして映倫があることを納得しているのなら。

鈴木 捨てるべきとこ残すべきとこというのは、そういうことになっちゃうんでね。家庭の女と外の女には当然区別があるんだし、外の女では女というものを知り得ようがないんだし、家庭の女は悪いとこもいいとこも知っているしね。嘉代とイコールしているわけではないし、嘉代にすれば女優の嘉代しか知っていないので捨てようも拾いようもない。もっといいものもあるかもしれないし、そのもっといいところは彼氏が知っているわけで、いってみれば、ぼくはかす食っている始末でね。（笑）

焼きついてしまった映像

林 鈴木さんの映画を見ていると、語りかけてくる部分ではなくて、どうしようもなく美しいショットがありますね。それからまた、赤い色がすごくイメージにあるんですが、そうは感じませんか？

鈴木 ぼくの方は、フィルムの感光度を一番気にするわけですよね。赤い色は、フィルムで一番うまく出るんです、それから黄と緑ね。他の色はこっちが指定した通りには仲々出ないもんなんですよ。出にくい色でたびたび失敗していますから、結局、赤とか出やすい色になってしまうんですけどね。従って、気持の表現というより、その前にどの色が出やすいかということから規定されてしまうんですよ。

林 映画作家は色のことを考えると思うんですけども、鈴木さんのは直に出てくる感じがするんです。直というのはおかしいけど、欲しいと思った

らその色が出てきてしまうんではないかと。

「刺青一代」で、弟が殺されて復讐に行くところで、色がズーっと上ってきますね、あそこ表現手段として若い感じがするんです。その意図というのは衝動的なんでしょうけど、もしぼくが答えるんだったら〃きれいだから〃としか答えようがない、そういうところが鈴木さんの映画には多いと思うんです。

鈴木　林さんのは黒と白が多いけれども、原画もそうですか？

林　そうです。それで、黒と白で色が出せないかなと思うんです。想像する色はきっと出るんじゃないかと。

鈴木　なるほどね。

林　もし鈴木さんが撮る映画がモノトーンで撮るしかない予算だとしますね、鈴木さんにとっても色は大変重要な表現手段だと思うんですけれども、そこで色を出すとして白と黒の中にどのように込めていってしまうのか見たいですね。

鈴木　黒と白の中に色々な色が含まれ、それを予想させるというのは望ましいことだけれど、映画の場合は、そこにはっきりした物語がついているでしょう。一つのわかり切った話、飛躍のできない話、ヤクザものでもなんでもきまりきっているわけで、仲々むずかしいんではないでしょうかね。林さんの場合は、ストリーの最後に集約された色というのはポツンと点を置いても赤と感じられますけどもね。映画でもあるところでは、意識的にやろうと思えば、あるいは感じさせることはできるかもしれないけれども、林さんのもっている紙と筆より武器としての映画は弱いんではないでしょうか。

フィルムの場合は、俳優を頭から足までまっくろに塗ってこれが有名なスターでございといえばお客さんがおこるでしょうしね。こっちがこれでいいといっても、なぜ女優の顔を見せないかということになってしまいますしね。（笑）

林　鈴木さんのを見ていると、〃与えられた〃と

いうのが多いんですね。会社がこういうストーリーでこうといってきて、それに対し挑戦的にぶっこわす作業をしているんではないかと思います。それが魅力だったんですよ。ある意味では、作品自体がぶっこわれてもどうでもいい、というような瞬間にバカッと出てくるような。
「俺の血がさわぐ」で、椿の花がポタンと落ちるシーン、撮影のときだれかが上の方にいて花をポトンと落すのがわかるような気がするんです。そこのとこ以上にフレームがあるような気がする。ライトがいっぱいあって、裏方さんがいて、というふうに。
　今村昌平さんが「人間蒸発」でセットをパタンパタンと見せて、覗き見が実はセットであった、これも現実である、と解くんだけれども、あれをあざ笑う地点で鈴木さんのが生きていると思うんですよ。
　そういう意味で鈴木さんの場合は、どんなものでも苦にならないんじゃないかと思う。会社側からこれをといわれて、どんなくだらないストーリーであろうとこなしていけるんだろうとね。

鈴木　職人ですからね。
　林さんの絵の中で突然過去に戻ったり、未来に飛んだりいろいろやりますが、あれはどういう発想があるんですか？

林　そうですねえ……。例えば、いまここで対談していても、フとした瞬間に〈いま〉という時間をどれだけ意識するかという、本当は確かなものなんてなんにもないんじゃないかと思うし、そういう意味でいったら現在も過去も未来も全部が同一平面上に並んでいることになる。ただその列換えをする行為しかないんじゃないかと思うんです。

鈴木　なるほどね。林さんは、すべてが〈いま〉に生きているわけですよね。〈いま〉というのは、過去や未来と比較するものではないと同時にすべていまなわけですよね。時間は縦の構図ではなく横の構図であるわけだ。

林　だと思うんです。

鈴木　結局、林さんの絵が大方の人についていけないとか、難しいとかいわれるのは、どういう点なんですかね？

林　ぼくにもよくわからないんですけど、いわゆるストーリーがないということ、映画でいえば主人公がいてこうなってという大もとになるすじがないということなんでしょうね。ぼく自身は、それがないとは思っていないんですけどもね。突然何かが出てくるのがわからないといえば、わからないでしょうけど、わからないなりに何かを見てくれるんではないかと思うんです。映画でも文学でもそれほど親切じゃないんだろうと思うんです。

鈴木　そうですよね。

林　ぼくはぼくなりに鈴木さんの映画を納得して楽しんでいますけど、自分なりに楽しめるとっかかりを知らない人はつまらないといってくれればいいんです。だけど、つまらないといわないで、わからないというういい方をする。すると、わかるということがアブノーマルなものとなってしまう。

鈴木　たしかにそうですね。つまらないといってもらった方がいいですね。林さんのは読みとるというか、感じとるというか、そういうものがこっちにないときはなんとしても駄目なんですよね。

林　ぼくも鈴木さんの映画はコンディション考えないと見に行けないですからね。最初に鈴木さんの映画をフラッと見たのがたまたまコンディション悪かったんだろうと思っているんです。まいっちゃったんです、ちきしょう、とそのとき思ったんですよ。

　実は『シネマ69』のインタビュー読んでがっかりするところがあるんですよ。鈴木さんが映画をつくりたくなかったと答えて、ぜんぜんですかという質問に、さらにぜんぜんですと答えているんですよね。ファンというのは映画を見たときすでに自分の裡に取り込んじゃっていて、鈴木さんの

映画ではないんだと思うんです。ぼくなりの鈴木さんの映画があるわけで……やっぱりつくりたくなかったんですか?

鈴木　めんどくさいんですよね。色々の葛藤があって、それを考えますとね。

林　ぼく個人の趣味として「東京流れ者」が好きなんです。

鈴木　林さん女はどうなんですか?

林　どうなんですかって……いまの質問の仕方、鈴木さんの映画みたいだな。(笑)

鈴木　可愛がるものなのか、それともやっぱりそいつのいいとこ見つけて絵の対象にするのか、それとももっとほかのものなのか。

林　ぼくは、きっとその最中は絵の対象じゃないんだと思うんです。ところが、そのあとで絵の対象になるんだと思うんです。それを予測して、予測しなければ好きになれないんじゃないかと思うんです。だから、すごく虫のいい、ずるいことですよね。

自分じゃ恋愛していても、あるときすぎると恋愛は別にあってその人をみつめている。またそれが描く材料としておもしろかったら、じつにおもしろいと思うんですけど。

鈴木　それが一致する方が多いんですか?

林　それほど恋愛してないですよ。(笑)

鈴木　いや恋愛と呼ばなくてもいいわけでしょう。惚れたって感じでも……。

林　そうですね。ものすごく多いのは、パッと見て空想することですね。きっとそれは的確に当っているんだろうと自惚れるわけですよ。(笑)

鈴木さんはどうなんですか。

鈴木　いやいや、わたしはもう老人ですから、もうなにもないんですよ。血も出ない女の方がいいわけですよね。

林　だけど、「春婦伝」か何かのトップシーンで、キスをしていて舌を切って血がダーッと流れるのがあったでしょう。

鈴木　「春婦伝」かな? いや、ええと、「河内

ちかですよ。

林　憶えていないんですか？

鈴木　忘れた方がいいですよ、ものごとは。本当に不思議ですけど、よくものを憶えているやつがいますよね。昔何があったとか、あの人はこういったとか、よく憶えている人がいるでしょう、ああいう人は不思議ですね。（笑）

林　あのシーンものすごくショッキングだったんです。あれが好きなんです。全部いっちゃっているような気がしたんです。すごく焼きついちゃった映像なんですよね。そのときは、どうしてこういうことを考えたんだろうと思ったんです。

鈴木　きっと脚本にあったんですよ。

林　ずるいなあ。（笑）

鈴木　ずるいのは林さんの方で、やっぱり林さんの女のこと聞かなくちゃね。

林　肉を切らして骨を切る、ですよ。（笑）

桜の散り様、椿の散り際

林　「けんかえれじい」に北一輝が出てきましたけど、新藤兼人さんのシナリオには出てこなかったそうですね。鈴木さん何かで書いていましたけど、二・二六事件につながっているから出てこなければおかしいと。

鈴木　あんなところに出てくるはずはないんですよね。どうしてあんなとこにあの人がいたんだろうとね。本当は、はじめはなんという発想ではなかったんです。映画をおもしろくするためにだれかかきまわし役を登場させなければいけないと思ってたんです。特高でも憲兵でもいい、何かあやしい事件をはらんでいるようにみせかけてだれか人物を出しておかないと損だと思っていたんですよ。

ところがシナリオを読んでみて、刑事も特高も出てきそうにないんです。それじゃ二・二六があるから北一輝をということになって、ただそれだ

あれが北であろうと、天皇陛下であろうと、だれだっていいわけですよ。たまたま寝ころんでいた調子が北一輝であった、北一輝の恰好でぼくが寝ころんでいたんでしょうね、きっと。（笑）

林　すごいな、いまのはすごいな。

鈴木　そんとき直立不動の姿勢で立っていれば天皇陛下が出てきたわけですよ。（笑）

林　いや、北一輝というのがなんかしっくりくるんですよ。「刺青一代」で真赤なエナメル靴が出てくるでしょう。鉱山の不気味な音響とともに真赤なエナメル靴がアップになったりするでしょう。それとすごく通ずるものを感じますね。あれは刑事の靴でしたね。

国家というのは集団の追跡はしないで個人の追跡をするんだと思う。そういう意味で鈴木さんの映画は恐怖心を与えるんです。たまたま寝ころんでいたらそういうイメージが浮んだというのは、もちろんそうでしょうけれども、じゃなくて、とくにああいうふうにしたというのがひっかかって

けなんですね。

林　じゃないような気がするんですよ。

鈴木　エエッ、それは見ていただく方のあれで。

林　出す人物は色々とあったんだと思うんです。それを、北を選んだということがあるんですよ。

鈴木　それは、林さんがさっきいっていたように過去も未来も一つの事件のなかにあるというような……。

林さんも絵を描いていて、すぐ次が出てこないときがあると思いますね。大体つまっているような場合がこういう職業の人たちには多いと思いますよね。それで、次はどうしようかと思いあぐねて酒をのんでいるわけでしょう。酒をのんでいるうちに女の過去がパッと出てきたり、未来が出てきたりという具合になって、ぼくはそれと同じだと思いますよ。

だからあれは、酒をのんでいるか、女と交わっているか、テレビを見ているか、ぜんぜん違う空間にいて出てきた所産だと思うんです。だから、

重みになってくるんです。そういう想いを残すという点がうまいんですね。だから鈴木さんがもし女だったら、想いを残して男をまどわすんじゃないかなと。鈴木さんはデリケートなんじゃないかな。

鈴木　いやいや雑です。まったく雑です。例えば、バーの女が「男はだれもかれも同じだ」というから、お前やったことのないやつはわかんねえだろう、もっといいのがいるよ、俺みたい……といってみたいでしょう。そんな程度ですよ。いってみたい程度ですよ。

林　そうなんじゃないですか。そこに込めちゃってんじゃないですか。

鈴木　林さん流行歌は好きですか?

林　好きです。好きですけど、いまはもう溺れていません。でも結局、「星の流れに」以上に出ることはないだろうと思うし、じゃあいつそこにもどるんだと思っているんです。

鈴木さんが『シネマ69』で、ミュージカルつくりたかったといっていましたけど、ぼくも二十二三の頃マンガでミュージカルやりたかったんです。でもマンガには音がない、すると音は詩なんじゃないか、いわゆる歌謡曲の詞ではなく、詩でしかないと思ったんです。だから「東京流れ者」が好きなのは、バーンと音楽のかかるとこですね。こういっちゃ悪いけど、ストーリーはどうでもいいんです。

鈴木　そうです。林さんのは一番当ってる。

林　すごくタイミングを知っていると思ったんです。歌を好きな人が、いつも歌を歌いたかったんですけど仲々歌えなくてうっ積していて、タイミングを選んで歌う、それを思ったんです。なんかの調子にここだったら歌が出るというタイミングですね。それしかない、というのは、それ以上だと思います。

鈴木　林さんははがゆいわけですね。音がないというマンガの世界の中で。マンガにソノシートつけたらどうですか。(笑)

でも、ぼくに絵心があったら林さんの方にいきますね。林さんのミュージカルというのは楽しいですね。

林　まったく音を剝奪された世界、したがって逆に音が豊富に入ってくる世界だと思います。

ところで、鈴木さんということで、ぼくは桜を思い出したんです。それは何かということだけれども、鈴木さんが描く桜はなんだろうとね。それほど花というのは意識しませんか？

鈴木　いけない質問だね。林さんは協定を破ってますよ。ぼくも赤だけど、林さんも赤。『紅犯花』という本でも花という字がつくわけで、どうして花がなければならないか、それを林さんに一番聞きたいですね。

林　お互いに質問し合っているわけですね。(笑)

鈴木　それも、世の中にないような紅犯花という花の名前をつけたわけでしょう。なぜ花なんですか？

林　こういう質問されると、答える方が結局敗けになるんだと思うな。(笑)

ぼくは、花とやっぱり離れないんですよ。それは、むずかしいことばでいったら存在しているということなんじゃないかなあと思うんです。いわゆる軍歌で歌われる散り際とか、花にあるもの、なぜ花に固執するんだろうかと。自分で解剖していくとセックスの問題にいくという気がする。逆に太刀を返して、鈴木さんもそうなんですか？

鈴木　いや、もっと林さん説明してくれなくては、花がイコール、セックスで、どうなってセックスで開花して、どうなって散るかというところまで話してくれないと困るなあ。

林　ぼくも年をとらないといけないなあ。(笑)「東京流れ者」の中の赤ちょうちんが花に見えたんですよ。それはぼくの勝手ですけど、ぼく個人の内部で結びつけるイメージが多いんです。

散り際は〈動〉じゃないかと思うんです。

鈴木　人間の行きつくところは死に違いないわけですけれども、死というのは自分で実験するわけ

にはいかない。動物、例えば犬や猫とかが目の前で死ぬとすごく近くに感じられて、それを見るといやな感じがする。だけど、花はそうじゃなくて花に命があるとすれば、散ることは死ぬことですね。自分の最後の瞬間はどんなもんだろうと想像して、桜がひらひら散って死んでいくとか、椿がボタッと落ちて死んでいくとか、色々とありますよね。

自分の死を仮託できるのは、動物ではなくて、花ではないかと、花だったらどの花が自分の死とつながるか、ということじゃないかと思いますけどもね。

林さんは、若くてこれから咲こうというわけでしょう。ぼくはもう散るんですからね。

林　ぼくは、椿の花の落ちるというのはわかったと思うんです。

この前ぼくは伊勢神宮へ行ったのです。椿が道に一杯落ちていたんです。それを見た瞬間、踏めないんです。散り際の問題、そうだと思うんです。

鈴木さんの映画でスパーンと一度切っちゃって、あれは書割りです、空だけど書割りです、雪が降ります、あれは本物の雪ではありません、その白々さがそれだと思うんです。

少くとも、犬やら猫ならコミュニケートできる。

鈴木　ぼくは、花は存在であり、セックスにつながっているというのを聞きたいですね。

林　ぼくは、つやっぽいとかあだっぽいというのが好きなんです。それは、ほかのものには象徴できない、花しかない感じがする。咲いている、なぜあんなにきれいに咲かなければいけないのか、と思うんです。なぜそれがまた人間に、きれいだと見えるんだろうと思う。なぜ人間の心を魅くんだろうと思うと、人間が裏返しにもっているものがそこに存在しているんじゃないかと。

鈴木　林さんの前からの話では、〈いま〉と存在というのは一つのことばですよね。ぼくが林さんの絵を見ると、夢であっても他のものであってもいいんですが、非存在を感じる。ないものがそこ

にある、ということですね。非存在の存在がある、という投げかけ方ね。林さんの意識の中では、〈いま〉と存在は主要な主題であるわけだけれども、ぼくたちには、その非存在の方に興味がある。隠された部分、存在しないところ、そこに興味があるんですね。

ぼくが、林さんの唐傘をさしている女の人の絵が好きだというのは、唐傘の中に存在していないものが存在している、あのスボッとして着物の裾の中にあるべきはずの足がないかもしれない、そこに林さんの秘密がありそうな気がするの。花の裏返しの存在、自分と密着した存在、しかもそこに空間があるわけで、自分と花との間の空間が問題になってくるんでしょうね。林さんの方は、花と自分の心というのは、存在の上からの意識的な裏返しの結びつけ方でしょうけれども、ぼくの方から説明すればそうなるわけでね。

読者というのは汲み取らなければいけないんでしょうね。それをせっかちなやつは、わからないといってしまうんでしょう。

林　そうだと思いますね。だから、ぼくは、鈴木さんの映画がわからない、というのはわかるんです。

鈴木　そういっちゃあ困るんですよ、商売上。そういわれると裁判に負けちゃうんですよ。（笑）

林　負けるんだと思いますよ。

鈴木　いやあ。（笑）

林　ぼくは、もしあなたのやっていることが社会的に損害を与えているといわれたら、すなおにそう思いこみます。

鈴木　そうでさあね。

林　それを色々な人が弁解してくれて、芸術的だのどうのといってくれるけど、とどのつまりはそこでしょうね。裁判だからかけひきがあったりするんでしょうけどもね。映画でも一番迷惑をかけなくちゃいけない分野だと思いますね。

鈴木　そうでしょうね、へえへえ。

林　映画を見て残ってしまったとか、そのために

どうしようもなくなったというのは、にやっと笑うしかないですね。

鈴木 それはそうですよね。林さんの絵を見て益があるとはだれも感じないでしょう。

林 いや鈴木さんのです。

鈴木 いやあ、ぼくのは益ありますよ。ぼくのは悪は亡ぶしね。林さんのは悪が栄えちゃうんだからね。(笑)

テロリズムの美意識

林 鈴木さんの映画は毒気を含んでいますよ。表現の仕方がケバケバしいんです。それは、本当は好き好んで見なくてもよかったものをもっている映画ですよ。娯楽ですよ、おもしろいですよ、といって、それを今の機構の中でパッと見せちゃうわけで、そこで見てしまったんだからしょうがない、というふうにね。だから、どれだけ読者がひらき直りをしてくれるかですね。やっぱり裁判に負けて当り前ですよね。

鈴木 そりゃそうですね。国家に御厄介をかけて裁判してるんですからね。

林 ついこのあいだ、テロリストだった古田大次郎の『死の懺悔』という本を読んだんですけど、古田がはじめの方で、不思議だ、といっているんですよね。テロリストで社会を転覆しようと思った自分が正当な裁判を受けるのはおかしい、といっている。極秘に行われて拷問されて殺されても仕方がないんじゃないか、とポツンといっているんです。

国家に対して何をもっているかですね。すごく屈辱的で、お前たちに正当な裁判を与えてやるんだということでしょう。だったら、目の前に短刀をもってこられた方が……。

鈴木 そりゃまあ、そりゃまたまた反逆者が多くなりますしね。やっぱり国家の方が利巧というか目をごまかすのがうまいですよね。

林 そのうちは本当のことはまだ何もはじまらないんじゃないですか。

鈴木　そりゃそうですよね。林さんは国家を相当意識していますか？

林　いや意識してないんです。生涯かかわらないでいきたいというのが本心ですよね。これからコツコツ仕事やって、それでいいじゃないかといってゴロンと横になれたらいいと思う。でも、もっとも犯罪的なことやっているんじゃないかと思うんです。少くともあるまっとうな仕事をやっているんだろうと。自惚れか自尊心か知らないけれどそれが国家とのぼくの問題だと思うんです。だけど、そうなったら、ぼくには六法全書的裁判はなくて、空想的裁判しかないんじゃないか、きっとそれで幸せだと思う。

『死の懺悔』で古田大次郎が、菊を抱いて死にたいというようなことをいっている。天皇を一緒に殺すんだという意味だというんですね。それは美意識だと思うんです。そこまで追い込まれてしまった人間の虚しさというんですか、それがものすごく毒気を含んでいると思う。大島渚さんの「絞死刑」で、一歩出たら国家だったといってみるよりもね。あれは余裕のある人間のいうことじゃないかなあ。

だから、叫ばなかったところで俺は勝ったと認めるしかないんじゃないですかねえ。肉体は亡んで敗けてもいいと思う。精神として完全に勝っているという状態が美意識を生むんじゃないですか。

そこで、ある意識じゃ鈴木さんの精神構造はマゾなんじゃないかと。

鈴木　とんでもない。裁判に負けて快感を味あうほどぼくは精神的金物ではありませんよ。先刻林さんがいったように国家が狙うのは個人だというのは、まったくその通りで、集団で国家に対したって今はどうにもならない時ですよ。そうすれば早い話がテロ以外にはないということになりますがね。じゃあその目標はというとぜんぜんぼやけてしまっています。左右の論理いかんにかかわらず、ぼやけてしまっているのが今の日本なんじゃ

ないでしょうか。議会を見たってわかる、自民、社会、公明、共産みんなおんなじように見えますね。それを違ったふうに見せるのがテロですが、ぼくたち行動力を失った五十近い人間がテロを云々する資格はなさそうですね。

林　結局、テロリズムは美意識だと思いますね。行動の論理を完全に解剖していったら、とどのつまりは美意識でしかないと思うんです。

鈴木　そうでしょうね。

林　ところが美意識というのは人間のもっている根底だと思うんです。すると、いいと感動している自分で天下がはじまっちゃう。鈴木さんがああいう映画を撮って首を切られたというのは、わかるような気がする。

ぼくが思うに日活で平然とつくって欲しかったんです。そういう状態が一番幸福だと思うんですよ。

鈴木　そうですよね。

林　もし鈴木さんが桜を撮るとしてどうなるかと思うんです。桜は他の花とちがって色でない色があるわけで、「けんかえれじい」の中でステッキでパーンと桜を散らすけど、あそこ色はついていませんが色がついて見えると思うんです。みんな桜というイメージの色に見えるはずなんです。その色というものの問題ですよね。鈴木さんの場合どういうお考えなのかと……。

鈴木　林さんは、桜なら桜からの発想を主題にして考えるからむずかしいんじゃないですか。ということは、ぼくたちは劇の登場人物の気持から出発していくことが多いでしょう。その点描としての桜ですからね。林さんは花の存在が林さん自身に結びついてしまっているんですね。ところが、我々が比較的自由であるというのは、自分に結びついていると同時に、ある一方で大きく登場人物に結びついてしまっているわけですよ。したがって発想の仕方が二面的ですよね。

林さんの方は、花の発想がまったく自我しかないわけですよ。林さんは、桜を描けば、桜がどの

色でどうなるというのが非常な責め苦になるんですよね。ぼくの方は、二面的だから案外のんきなんです。

ぼくでいえば、死に対面したときの一つの発想として花がある、ところが登場人物は僕とは違うからそれは人生の歓喜の発想かもしれない。だから桜の色はこれでなくてはいけないという規定はないわけです。歓喜の人間が桜を見たときはもっとちがう色かもしれないし、もし座頭市が桜を見たら桜は又ちがう色かもしれない。座頭市には桜は見えないけれども、お前桜知ってるかときけば、めくらは黄色と紫だったか何か他に一色しか見えないそうだから、桜は黄色だと答える。そしたら、ぼくたちは黄色をぶっかければいいわけですよ。だから、座頭市の気持になって、黄色の桜を撮って、これは座頭市の桜であるといって、ぼくの桜はまた別にあるんだといっていればいいんですよ。色的にいえばね。

林さんのは、林さんの桜でなければいけないんだね。

林　いや、でも微妙な点では同じだと思うんです。だからって、黄色でよかったとして、鈴木さんはそうやらないと思うんです。黄色の何色になるかということですよね。それは、ライトを当てて、フィルムにうつった色は問題ではなくて、鈴木さんがパッと見て、よしこれでいきましょう、といったときの色は鈴木さんの色でしかないと思うんです。その部分の意味了解の問題だと思いますね。そうすると、二面性をもちながら、実に自分を表現していることになる。

鈴木　もちろんその通りで、決定権はぼく自身にあるんですからね。座頭市の桜はこれだ、という最終的な決定はこちらになるんでしょうから、そのへんはごまかせないものでしょうが、少くともピンクではないでしょうね。

林さんのいわれた色も使わない何も使わない桜となると、これはむずかしいよね。色に魅力があるのか、散るときに魅力があるのか、咲くときに

魅力があるのか、個人によりちがいがありますからね。桜は、一つの花びらをもってきたって絵にもならない。椿は一つの花びらでもいいですね、ちゃんとした色がついていますから。ところが桜は花びら一つではさまにならない。全体的な色あいでしょうね。

椿の花にしても他の花にしても固定化された色があるけれども、桜は集合したときに、白に見えるか、赤に見えるか、なんにでも見えるんですね。こっちにすれば、映画的に、こっち的に使いやすい花ですよね。桃色であっても、黄色であっても、紫色であってもなんだっていいわけなんです。そのときの気持を与えてしまえばいいんですからね。桜は自由な花、使い道のある花といえるでしょうね。

そんなことで、桜というのは、魅力的なんだし、我々の年代には、散っていくさまはなんともいえないですね。椿なら落ちるとき、咲いている下にしか落ちないけれども、桜は風が吹きゃあどこでその花びらが死ぬか分らないという分らなさがあるじゃないですか。あるいは心もとない林さんのために踏みにじられちゃうかもしれないし、ぼくみたいな人がいりゃあ、川に流れているのをすくってお前さんはここで死んじゃあいけない、ともっといいところへもっていくかもしれないもの。

（笑）

林　まいったなあ。

死に場所のイメージ

鈴木　林さんは若いから〈存在〉とか〈いま〉とかが問題になるけど、林さんのマンガでもよく人が殺されますね。その死というものに対してはどうなんですか？

林　ぼくは死ぬというのは相互関係にあるものだと思う。己れが死ぬというのはなんでもないことじゃないかな。きっと己れが死ぬことで恐しいことは、死ぬ苦痛だと思う。対外的にみたら自分の親とか自分の愛する者との別離。

今は死ぬことさえも自由にならないところに自分を追い込んで生きているんじゃないかな。その逆のひらき直りが、死んだやつは幸せだ、ということば。泰平の中で口ずさむことばだと思う。

自分のやさしい思いがつのるから死ねないで生きていくんだと思うんです。自分の可愛いさを考えたらそれほど生きていたいとは思わないですね。

鈴木　菊を抱いて死にたいという話があったけれど、林さんが生きたい生きたくないは別問題として、自分が死ぬ環境というのか情景をどういうふうに描きますか？

林　一秒にもみたない瞬間にすぎ去るものだと思う。

鈴木　それを絵で表わすんですよ。林さんの絵で。

林　海があって、花があって、きっと一人だろうと思うんです。大陸日本とはつながっていないところで死ぬんではないかな。これは願望で、そこで死にたいというふうな。何十年して発見されるのが理想ですね。鈴木さんはどうですか？

鈴木　今日は林さんの死のイメージを聞けばいいわけで、老醜の死をいうことはない。

〈存在〉というものをつよく感じるならば、裏腹に死のイメージがあるはずでね。いま林さんの死のイメージを聞いていて、〈存在〉というものを強く感じるわけよ。死のイメージのない人がいくら〈存在〉といってもね。ものというのは相対的なものでしょう。だから存在の逆の無というか死というイメージが強烈にないとどうにもならないと思うの。

死のイメージがきらびやかにかがやき、その反対側に生がきらびやかにかがやいている。それが創造する、考える人間の特質であって、それがないのは駄目ですよね。だから昔の軍人が死に場所を考えるといったけど、ぼくは、そのことに魅力があるんですよ。

どこでもいい、ということで死んじゃいけないと思うの。俺は死に場所を考えるぞ、というとき

汚ないところではいけないわけですよ。武将であるかぎりは、その死に場所には、やはり死のイメージがあったと思うんですよ。結局はつまらないところで死んでしまったとしてもね。

木曽義仲には木曽義仲なりの死のイメージがあったんだと思うんですよ。案外そういうところは小説家はなおざりですね。史実に忠実でありますというだけで空想していないよね。それじゃあなんとなくどうしようもない感じがするの。武将が武将でなくなるような失望感がするの。光秀は小栗栖で死ななくてもいいと思うの、彼は彼なりの死に場所を考えていたと思うんです。それが歴史小説を書いている人には出てこないということね。じゃあこっちが書けば、そこが直木賞のつけ目だあ。(笑)

林 ロマンティシズムだと思うんですよね。

鈴木 そうですよ、いいですよね。

林 はたせない、というか、「けんかえれじい」にしても北一輝が出てくるはずのないところで出てきてしまうという、存在してしまう、映像の上で焼きつけてしまうという、ロマンティシズムというのがくせもので歴史小説というのは解剖でしかなくて、ロマンティシズムのかけらさえないんですね。じつに、空想が現実を超えてしまう来世も現世も、地獄も天国もひっくるめてしまうものが欠けているような。

鈴木 この前、どっかの雑誌に忠犬ハチ公が実際はその前の年に死んでいるとか、銅像が立った方が先だったとか、いう記事が出ていたが、がっかりしましたね。人間じゃなくて無邪気な犬でしてね、犬のイメージというのは、夢で我々に残せばいいわけですよ。前に死んだとか、銅像が先だったとか、そういうぶち壊しはどうかと思いますあね。

林 鈴木さんの映画の雪、雨のイメージは、シナリオなんか問題じゃないんだと思う。そのイメージが大事で、その重要な部分が焼きつけられていくところが、そこで映画つくりたくなかったとい

うものじゃないような気がするんです。やはり裏腹にもっていたような気がするんです。単純で、めんどくさいというものの裏に映画をつくりたいというしかなかったものが、愛着性みたいなものがすごくあるような気がするんですよ。

鈴木 これはいけないね。それはそれでいいということにしましょう。（笑）

背負い込むべきもの

鈴木 林さんは、お母さんっ子なんですか。

林 母一人子一人なんです。お母さんっ子かというのは、自分では判断できない問題だし、他人が判断してくれるものと思って。だからマザーコンプレックスがあるんじゃないかといわれると、そうなんですかねえというしかないみたいな。

鈴木さんは長男ですか？

鈴木 長男です。長男ですけど親と一緒にいたことはほとんどないですよ。両親はまだ生きて東京にいるんです。十八歳以後両親と一緒に暮したことないんです。とび出しちゃったというかね。

林 すごく気になるのは、人生には背負い込まなければならなかった部分というのがあると思うんですよ。

鈴木 ぼくは、日本人が忘れたのは、その背負い込むとか引きずるという気持だと思うね。当然、人間だから何かしら引きずっているし、何かしら背負い込んでいるわけでしょう。ところが日本人は案外その気持が少ないのね。人間が引きずっているもの、背負い込んでいるものというのは端的にいえば親、それはどうしようもないんだと思いますね。それを切り離せといったって切り離しようがないですよね。やっぱりどっかで自分にくっついていますね。

林さんの『紅犯花』に折鶴が貼ってあるけど、まともに背負い込んでいるという感じだな。これは、良さですよ。実際ならポンと離したいよね。泣いてくれるなおっかさん、じゃないけど。

ところが、折鶴が貼ってあると、どうしようも

ないものを背負い込んで、しかも自分が生きているという感じがものすごいのね。ぼくたちだとまったくそれを忘れちゃうわけよ。意識的に離そうとして、親は親、自分は自分とね。だけど『紅犯花』を見ると、俺というのは折鶴と一緒でなくてはいけないんだというのが明瞭なんだよね。あの本は、それだけでもはっきりしている。

林 ……。

鈴木 人間が逃げようとしているものから、まったく逃げられないというのが折鶴の貼ってある一頁目でわかるわけよ。わかってしまうと、この人はずい分背負い込んでいるというか、当然背負わなければならないものを背負って歩いているんだなあとくるんですよ。

これは失礼な話だけど、どういう絵が描いてあっても、情感が出来ちゃうのね。さっきぼくのことでいわれたけど、はじめに舌をかみ切ったのと同じですよ。しかも、我々の気持で忘れたところが入ってきているんですね。たいがいの日本人はひきずるものを忘れている。ところが、二〇歳かそんじょそこらの餓鬼で忘れていない人がいるということでしょう。

宿命的に背負わなければならないものを宿命的に背負っているという意識があの本では強いわけですよ。アングロサクソンは、何千年という歴史を個人個人が引きずっている感じがするでしょう。日本人はしませんよね、それが日本人のだらしなさと思うときがありますね。

若い人たちと話しているとき、もっと引きずる方法を明確に出したらという話をよくします。引きずるものも引きずらないで、自分だけがいい子になって、何からも自由であるというところから発想することとそのこと自体にすでに誤りがあるんじゃないかといっているわけ。で、このあいだ『紅犯花』の一頁目を見ろといったんですよ。この人は引きずるものを引きずって絵を描いているじゃないかとね。こういう背負い込み精神、引きずり精神がなくては、日本をどうすることもでき

ないやね。核家族をいくら喋々としても、各人がその精神をもたなくちゃ駄目だ。それを林さんはやっちゃったんですね。これは、マザーコンプレックスとかで片付けられるものではないと思いますね。

林　生きすじとしてどうであったかという問い、ぼくは、だれもが背負い込んで、だれもがその中で重みを支えていたら、きっと日本というのは良くなるんだろうと思うんです。

鈴木　本当なら個人はもちろん、日本という国が背負い込むべきものをもっと背負い込むべきだと思うんだな。一挙に破滅しちゃえばいい、そしてその重みに耐えかねたら自壊作用をおこせばいい、まあひと思いにそうなった方がいいんじゃないですか。

林　そうですね。危険だなあ。(笑)

鈴木　いや危険じゃないですよ。日本人が日本を考える原点は破滅だと思うんです。だから、ぼくはこうして林さんと非生産的なお喋りをしているんですよ。日本は今最も生産的ですからね。

林　ぼくがいま思うには、鈴木さんのように奥さんに食わしてもらえたら、ヒモ的にそうしたい。それでブラブラして生きていればいいと思うし、つくるというのは大儀ですからね。

鈴木　でも林さんたちはまだつくらなければ駄目よ。

林　それは年令に関係ないんじゃないですか。

鈴木　関係あると思うね。

林　どうしてですか?

鈴木　背負い込み方ですね。ぼくたちはもう背負い込んだものを外に向っていう年令ではなく、ひたすらに耐えていればいいんで、すでに童心の側にまわってますよ。ある年令にくればおんぶに抱っこで枷をかけてやるという立場に立たなければいけないでしょう。今まで背負い込んだもの、今の自分が引きずっているものを掛け足して、今度は若い奴におぶさる、これがなければ仕様がないでしょう。

林　それを背負い込む人間は、それ相当に背負い込んだ人間ですよ。だから残酷だと思うな。

鈴木　そりゃそうですよ。人類というのは、歴史が長ければ長いほど残酷ですよ。例えば、林さんの先祖とぼくの先祖はあるとき敵味方で闘ったかもしれないやね。ぼくの親は林さんの親を食ったかも知れない。そういうものを全部背負っているわけだ。だから今度は我々も背負わせりゃいいんですよ。それがいつかというときはわからないけども、でも死んでからでは見えないからつまらないね。

林　それは道楽ですよ。

鈴木　道楽じゃないですよ。それだからこそ我々は大東亜戦争に参加したわけですよ。参加した奴が参加しない奴にその功罪を背負い込んでもらう当然なことを日本人は背負い込まないやね。

ドイツでは、若い小説家が音頭をとって、第二次大戦の責任というものを若い奴が背負い込むという作業をやっているでしょう。戦争は私は知らん、じゃ済まされないと思うんです。民族の血の流れの中で、当然大東亜戦争を背負い込んでもらわなけりゃならないんですよ。

林　来世にまで残す、来世にまで残してしまったものというのは、地獄に転化するんじゃないかという気がするんですが、来世すなわち地獄とは限らないわけですよ。ぼくは、来世というのは全部天国だと思いたいですね。いまの世の中が悪くしか生きられないから。

もう一つ先の地獄とは

林　首切り問題のあとで、新聞のインタビューに答えて、〈地獄〉を撮りたいとおっしゃっていましたけど、その地獄というのは？

鈴木　イメージとしては、「往生要集」ですが、狙っていたのは滑稽な地獄、本当に笑っちゃうような地獄。我々の子どもの頃は、ふたこと目には「おエンマ様」ですからね。そういう見ていて滑稽だけど、恐ろしいというようなものがうまくで

てくれればいいと思うんです。

林　いまうかがっていて、おエンマ様が滑稽だということと空恐しいというのは、つまり鈴木さんが〈地獄〉を描きたいというのは、すなわち国家なんじゃないかと思って。

鈴木　林さんはうがちすぎますよ。（笑）

イメージとしては簡単なんですよ。こわもてのオエンマ様もうしろにまわれば背中、あるいは骨や肉もないかも知れないしね。

でも、林さんは、もうそれを描いていますよね。「大道芸人」なんかズバリそれですね。大道芸人は体制の中で生きている職業でしょう。その首をちょん切ったりしているのは、林さんの地獄がそこにあるような気がする。林さんはポコッポコッとそれを出しているから、見ようによっちゃたまらなく犯罪的で戦慄的で地獄的な絵が林さんの絵なんだよね。追いつけ追い越せだ。

林　もし、予算がふんだんにあって、カラーを使っていい、時間がいくらでもある、死ぬまでにつくればいい、といわれたとき撮った鈴木さんの地獄絵図を見たいんですよ。

鈴木　やっぱりできない気が先に立ちますね。なみの観念の地獄というのがありますね。血の池地獄とか針の山だとか、当然そういうものが出てくるだろうし、もう一つの自分の形としての地獄が何かということですね。

それからもう一つ、八ツの地獄まわりをしたあと、ぼくの地獄も入れて九ツの地獄をめぐったあと、お前これでもう解放されたよってエンマ様がいうか、お前まだ先にもう一つあるんだよ、といわれるか、そういわれたときの十番目の地獄ですよね。もうこれで終ったと思った瞬間、もう一つあるんだよ、といわれたときのそれでしょうね。それがどんなものかですね。

林　前の試錬を経てきたときの地獄というのはどういうものですか？

鈴木　それはやっぱり信仰的なものでしょうね。血の池を渡るにしても、自分が背負い込んだもの、

引きずってきたものが泥舟であるか、木の舟であるか、泥舟なら沈むだろうし、木の舟ならたやすく渡れる。さしずめ、自分が背負い込んだもの、引きずってきたものと地獄の対決でしょうね。だから概念としての地獄は当然自分がそこに立ったときの宗教心だと思いますね。そして、そこから抜け出たところのものは何か、日本人として背負い込んだものすべてを洗い浄めるというか、棄て去るというか、肩の重荷を全部おろしたあともなお別の責め苦があるんじゃないかというおののきそれが感覚的には桜の花びらかも知れませんね。

林　すごいな。それが聞きたかったんです。とすると、どうでもいいということではないと思うんですよね。やっぱり鈴木さんなりの色があったわけでしょう。花の散り方もあるはずでしょう。

鈴木　だから地獄へ行くためには人殺しをしなければならないから、やっぱり人を殺していかなければなりませんわね。そのとき林さん殺される役になってくれますか。

林　いいですよ。（笑）

（一九七〇年六月）

土着大衆の実存と論理

つげ義春
鈴木志郎康

つげ義春（つげ・よしはる）　昭和12年東京生れ。28年「白面夜叉」でマンガ家として独立、貸本マンガで活躍、七〇余冊に及ぶ。41年「沼」で独自の世界を構築。以後『ガロ』で「山椒魚」「通夜」など短篇を続々と発表。43年「ねじ式」を発表。

鈴木志郎康（すずき・しろやす）　詩人。昭和10年東京生れ。32年早大文学部入学。36年NHKカメラマンとして就職現在に至る。詩集に『新生都市』『罐製同棲又は陥穽への逃走』評論集に『純粋桃色大衆・空想への迷想』。

「峠の犬」の生き方

鈴木　まず、つげさんの読者としては、いま一番期待している次の作品についてなんですけど。ここ半年ばかり休んでいますが、何かお描きになっていますか？

つげ　いえ、べつに描いてはいないんですが、アイディアはあるんです。

鈴木　それはアイディアがあるということにしておいて、話さない方がいいですね。描く場合微妙でしょうから。アイディアの場合、話しちゃうと心配だから。

つげ　ストーリーというのも決っているわけではなくて……旅行に関したものなんですが、今までの旅行ものなんかとは少し違っていて、鈴木さんが『漫画主義』の五号で「峠の犬」について書いていましたね、あれをもっと突き進んだところを考えているんですけど。

鈴木　あの「峠の犬」は、大変面白かったんです。

犬は何を思っているか解らないわけですね。それを基点にして、犬の方にも生きているということがあるんだということを、つげさんが描かれたと思うんです。それが発展して、「ほんやら洞のべんさん」のべんさんや「長八の宿」のジッさん、この場合は人間ですけども、いわゆる周りの人から見れば犬と同じように何を考えているのか、どうして生きているのかわからない、そこのところをつげさんが考えて描かれたと思うんですよ。

つげ　ぼくの場合、「峠の犬」の犬の役割については深く考えなかった。ぼくの『特集号』には、「峠の犬」は載っていないんですけれども、それは深く考えなかったから、どこかにボロがあるような気がして載せなかったのです。

鈴木　確かにすごく難しいと思うんですね。ぼくたちが生活しているとき、何々したいなあ、あれを買いたいなあ、早く家に帰らなくちゃと色々なことの意識というものがあるんですけど、もっとぜんぜん違った意味での価値体系があると思う。つまり、そうした生き方とは別の生き方を「峠の犬」によって示したと思う。それはつげさんが意識的にしたかどうかはいいんです。偶然にしろ何にしろ、作品というのは偶然に出てくるものだと思うんですけど、つげさんがマンガで出したことに注目したんです。今度のは、犬のどの点に着目しているんですか?

つげ　千葉と九州の話と二つストーリーはあるんですけど、鈴木さんが書かれてたのと共通すると思うんです。舞台としてどっちを選んでもかまわないんですけど。どういう点といわれると、ちょっとややこしくて、話にくいですね……。

鈴木　つげさんについては、『現代詩手帖』11月号にかいてしまったんですけど。べんさんやジッさんの気持、その人たちがどこに価値体系をおいて生きているのかは、つげさんにもわからなかったと思う。それを「ねじ式」の中には、自分の内にもあることを見つけ出して、さらにそれをうまく止揚した形で出したものが「もっきり屋の少女」

だと思っているわけです。「もっきり屋」の場合は少女の内側もわかるし、主人公の旅行者の立場もはっきりしている。

ぼくの考えでは、それは非常に矛盾したものとしてある。つまり、旅行者は活字言葉の世界に生きている人間であって、少女は活字言葉の世界とは別の世界に生きている人間としてうけとった。つげさんの場合、それを見事に衝いている。活字言葉になり得ない論理と実存をもった人間をつくり上げていくうえで、つげさんのマンガというのは力があったと思う。

今度の作品では、「ガンバレ　チョジ」と去っていってしまった側から描くということと、チョジの側から描くということとの論理をどう発展させていくかなあと思っているんです。

つげ　そこが苦しいとこです。

鈴木　そうでしょうね。

つげ　ぼくの場合マンガを描くとき前につくっていたストーリーをポコッとかいてみたり、順序というのはないんですね。いつ頃かどういう考えをもっているか自分でもはっきりわかりませんけど、ある頃からあるひとつの考えがあっちゃって、今まで描いてきたんです。ズーっと前に考えていた作品を描いてみたり、最近考えたものを描かなかったり、わりといいかげんなんですよ。「もっきり屋の少女」は大分前につくっていたものなので、もうすでに終ってしまっている感じがするんです。

鈴木　ああそうですか。しかし、つげさんの全体の中で前後があったとしても、作品化した時点は現在の時点にきていると思う。マンガの場合はまわりのコマが次のコマを要求して出てくると思うんですけどね。

つげさんの場合は、言葉から落ちてしまう部分をマンガですくい上げてる。だから、つげさんのマンガは、口でいうと本当は簡単に終ってしまうわけで、そこが非常に面白い。しかし、マンガで描くとそこにリアリティが出てくる。それがすご

いんです。

つげ　今度はそれを意識して計算づくで描けると思います。「峠の犬」の場合は、それほど計算づくでかけなかった。

鈴木　ぼくは、つい最近九日間下北半島の方へ行ってきたけれども住みたいと思うんですよね。その間、毎日のように町の喫茶店へ行ったり、レストランに行ってるわけですけれど、そのとき、家があってそのそばに空地があって、そこに草が生えてて、柵なんかがこわれている、それを見るとああズーっとここにいたいなあと思いますけど、しかし、そこにいる人たちは、そんなもの見てないと思う。そういうところをつげさんは絵で描いてしまう。それがものすごいリアリティをもって出てくるんだなあ。

だからマンガの絵というのは、再現ではなくてペンによってそこにそのものを存在させてしまうわけですね。その力というのは、線描であるだけに強いですね。ぼくなんか、「ねじ式」の最初のページに出てくる赤い空なんかものすごい実在感をもって感じられた。

つげ　「ねじ式」の場合、色ページが使えなかったら困っちゃいました。あれは、原稿に着手するまでああなるとは想像もつかなかったんです。着手する前に色ページが使えると聞いていたから……。場面は頭の中にありましたけど、そのときああいう絵は出てこなかったですね。色を使わなかったら、もしかすると別の絵柄になっていたかもしれない。

鈴木　そういうところは、マンガを描く人、とくに『ガロ』に描く人たちは非常に自覚していますね。

つげさんの場合、登場人物の少年や少女の顔は意識してああいうふうに描かれるわけですか？

つげ　ええ、そうですね。ものすごく苦心しますね。

鈴木　「ねじ式」の少年の顔と普通の旅行ものの少年の顔とは大分ちがいがありますね。「ほんや

ら洞のべんさん」のべんさんの場合目が丸いでしょう。あれも意識して目を丸くしたのですか?

つげ　こまかい点はそれほどでもないのですけれど、コマが連続してたくさんあるから一コマ一コマはそれほど気をつかわないけれども、どうしてもこの目じゃなくてはならないコマがあって、その感じを出すために同じ丸にチョンとあるだけで色々な感じを出さなくてはならないから、すごく難かしいですね。

あれ以外の作品の人物を決めるときも苦心しましたね。何十という顔を紙の上にずらーっと描いて、その中から気に入ったのを選んで描くわけです。

鈴木　少女の場合はズーっと同じですね。

つげ　描けないんです、あれ以外に。(笑)あれ以外の変った少女が出てくるストーリーはつくらない、というより浮んでこないんです。

鈴木　むしろ、あの少女がいるからストーリーが色々と浮んでくるわけですか。

つげ　ええ、そうです。

鈴木　作品の中で旅をしているのはつげさん自身かとぼくは思っているんですが、あの少女とかべんさんとかジッさんとか李さんとか実際の旅で会ったわけですか。

つげ　いえ、全部頭の中ですね。

鈴木　すると、旅にふれて描く作品の型式が多いですが、旅の途中で触れあうものと、頭の中で考えたものと、結びつく点は旅をしている最中ですか。

つげ　旅行しているとその土地の人と話をすることはぜんぜんないですね。自分だけの旅行という感じがしますね。

いくつか旅行ものを描いてますけど、ほとんどきちんと行く前にストーリーは出来上っているんですよ。人物もこういう人物にしようと。例外は「長八の宿」ですね。あれは偶然あそこへ行ってパンフレットをもらってきたんですが、湯どのに裸の女がいる写真がでていたんです。その女の人

は宿の女中さんなんですが、なんでこの人こんなところにどうどうと裸になっているのかなあと一日中パンフレット見ながら考えているうちにストーリーができたんですよ。（笑）

鈴木 するとジッさんはいなかったわけですか？

つげ いなかったんです。

鈴木 「ほんやら洞のべんさん」なんか奇異に感じましたよ。つげさんは余りしゃべらない人だと想像していたでしょう。ところが、あの中でべんさんが「お前さまはよくしゃべるなあ」というわけですよね。あれを見て、つげさんという人は、絵と言葉を非常に意識しているなあと思った。実際には、たくさんしゃべることはないんですか。

つげ ぜんぜんないですね。

屈辱感と恐怖感

鈴木 「初茸がり」は子どもの頃の思い出ですか？

つげ じゃなくて、あの場合実際にああいう雨を見たんですよね。白土三平さんと一緒に旅行したとき、三平さんが急用があって東京へ帰ってしまっている間の三日間千葉の宿にいたんですが、ずっと雨が降っていて宿から外をながめていたらあのように見えたんですよ。

鈴木 「ねじ式」はつげさんの経験というか子どものときの環境ですか？

つげ でもないんですけどもね。

鈴木 「ねじ式」については精神分析学的に考える人がいますけど、ぼくも特異な作品だと思う。あの中では、いわゆる〈事〉が多いですね。旅の作品だと、旅というひとつのはじまりから終りまできちんとそろっていて場所が一つということと時間の流れが一つだけど「ねじ式」の場合は、それがないですね。

少年だけが統一性を保っていてその回りをぐるぐるまわっている夢のような作品ですね。少年が遭遇するものは幼いときの思い出とは関係ないのですか？

つげ というより、大げさに言えば現在でも多少

そのような……。精神分析学的に見れば分裂症的なものなんでしょうね。

鈴木　ぼくは少年時の体験と非常に似てると思ったんですよ。そこにひとつの屈辱感を見たんですよ。そうではないのですか、それが主流になっているとは思いませんか。

つげ　そうではないですね。なんていっていいのか困ってしまうけど……。

あれも余り計算なしで描いたんです。

鈴木　それは良く感じます。計算されたカットの運びではなくて、連想が連想をよんで描いていますね。

ぼくが屈辱感といった意味は、スパナをもった男のことばが非常にその表れとうつった。これは想像ですけど、職工さんや店員さんは休みをとりたくても仲々いえないでいる、そのとき雇用主からズバッといわれてしまったときの間の悪さというかそういうものの屈辱感ですね。表現できないで、人にいえないで悩んでいる、そして押しつけ的に表現を与えられてしまう屈辱感を出して、それが主流になっていると感じた。性の欲望にめざめた少年のそういう悩みの体現として受けとったんですが。

つげ　自分ではまるで計算していなかったんですけど、心の恐怖をかきたかったんですよね。少年が腕から血を流して出てくるでしょう。ぐずぐずしていれば死んでしまうけど、現実に刀で切られて死ぬという恐怖ではなくして、現実にはけっして体験できないような恐怖というものを描いてみたかった。

鈴木　一人で放り出された恐怖ですね、深い森の中で一人はぐれてしまったような。

つげ　それも混ってはいるわけですけれど……。

鈴木　その恐怖がひとつの力になって次から次へと恐怖に四角い輪をつけるように展開していくわけですね。

つげ　恐怖もありましたけど、それだけが中心になっているわけでもないんです。恐怖だけにこだ

わっているわけでは……。

鈴木 それだけにこだわっていればつまらないものになったでしょうね。力のあるものにはならなかったはずです。恐怖にはやはりひとつの型があって自然型にはまってしまうでしょう。その型に入らなかったから、すごい力になっている。

つげ ……。

鈴木 飛行機が飛んでいる最初の場面は最近の記憶ですか。それとも恐怖をつくるためにあのような……。

つげ 実際に何かがあって恐怖を感じるんではなくて、自分の中にはいつもそれがあって具体的に表現する場合にああなってしまうんです。

鈴木 「ねじ式」はぼくの子どものときの記憶と似ているから非常に面白かった。ぼくにとっては、最初のシーンは焼跡なんですよ。敗戦直後ぼくは東京の焼跡でバラックに住んでいたんですが、工場が空襲で跡かたもなくなってしまっているから空は広がっているんですよ。その大きな青空に米軍の飛行機が飛んでくる、その感覚なんですよね。

ぼくは亀戸で生まれそだっていますから、工場がどんどん建っていく光景とか、金太郎あめのつくり方なんか見ていますし、だから「ねじ式」を見たとき、本当に嬉しかったんですよね。自分では仲々表現できないから。

つげ 子どもの頃の記憶で白っぽい道がズーッとつづいているというのはないですか? まわりに普通の家があって、白い道にくっきりと黒い影をおとしていて、空は恐らく澄んでいるんだけども太陽はぜんぜん暑くなく、それでいて寒くもなく、風もなく、道がものすごく静かな感じというの。

鈴木 ああ、ありますね。

つげ ぼくいろんな人にたずねるんですけど、そういうのぼく恐いんですよね。そういうのが一番興味あるというとおかしいけど、もしそんな感じが描けたらいいなあと思っている。死じゃないですけど、死んだ感じですね。

鈴木　ズーッと行くということが含まれているわけですね。その道を行っちゃうと帰れないという感じかな。

つげ　そういう感じではないんです。自分はそこにいないんです。

下町の情景・下層の大衆

鈴木　ところでつげさんはどこでそだったんですか？

つげ　葛飾の青戸です。実際は立石ですけれども。あめ屋なんかも近くにあったし、赤線もありましたね。ぼく三十一歳ですけれども、鈴木さんはおいくつですか。

鈴木　ぼくは三十三歳です。つげさんはズーっと葛飾ですか？

つげ　小学一年からですね。

鈴木　あのへん焼けなかったでしょう。

つげ　いや、焼けましたよ。

鈴木　ぼくは子どもの頃自転車が好きで、あのへんにもよく行っているんですよ。「ねじ式」に出てくるおばあさんとか医者のかっこうした女の人みたいな人を見ていましたから、そういうところでつげさんのかくものに共感があるんですよね。

そういうところでそだっていることが「ねじ式」にそれを感じた。つまり、表現されている世界ではない世界、全部落されてしまっている世界ですよね。

ぼくなんか、亀戸から脱け出したかったなあ、大学に入る頃には山の手にあこがれたりして。

つげ　ぼくは場所から脱け出したいことはなかったですね。ただ、家からは脱け出したかった。

鈴木　ぼくもそうなんです。

つげ　脱け出したところが錦糸町で、八年ぐらい住んでいましたね。十六、七歳のときからズーっといて、三年前に水木しげるさんのところへ行ったんです。二十歳から三十歳頃まで、ほとんど錦糸町だったんですね。

鈴木　今の亀戸や錦糸町は下町なんですけど下町じゃないですね。抜け落ちちゃった地帯ですね。

ぼくなんか、唐十郎が芝居で「葛飾のおセンベ屋のおっかさん」なんていうともう感動しちゃってね。（笑）

ワレタ一枚二円のセンベイを買って食べていましたからね。つげさんもそういうものをもっているような感じがするな。

つげ　クズセンベイでしょう。錦糸町にいるときはものすごい貧乏していましたから、お茶菓子食べたくても買えないからクズセンベイばっかり食べていましたよ。あれ、安かったですね。（笑）

鈴木さんは今も亀戸ですか。

鈴木　ええ。それが象徴的でね、亀戸でも十二階建てのアパートの六階にいるんですよ。下町の色々な情景にふれ合うのは好きなんだけど、ぼくはそこに居ながらにして居たくはないんだなあ。かといって離れたくはない。話しかけられるのが恐いんですよね。

雰囲気として捉えていたいんです。だけど罪深い気持があってね、買物している人たちにやっつけられてしまうような、恐いんですよ。

つげ　そういう感じはしますね。

鈴木　そういう所をいないものとして表現したいんだけど、表現するには入っていかなくてはならない。「もっきり屋の少女」の最後のところの「ガンバレ　チヨジ」というのはその気持の持ちようの有り方の解決の表れとしてみたのですがね。なるほど、そうしてればいいのかなあ、と思うんですけど、だけど結局少女についていえば余計なとするなということなんですよね。男が「自分の境遇をなんとも思ってはいないのかね」といっても、少女はいっこうに意に介さないわけでしょう。

対象としてぶつかっていっても、相手は相手なんだから、つまり相手は相手で生きているわけでしょう、あの場合は「赤い靴が欲しい」と生きてるんだから、それをぼくたちは引き出していいのか、だけどやはり余計なこととも思うし……。そ

うかといってそのままにして、他の表現世界のまま蹂躙されていいのか、そのへんのところをどう考えていいのかなと思うんですね。下層の大衆というものをどういうふうにしてどう自分の中にとりくんでいくかということなんだけど。

つげ　そうですね。それはすごくむずかしいことですね。たんに自然主義的なとらえ方ではなく、柳田国男のように実存的センスで接近するということかしら……。

地方―都会、生活の基盤

つげ　さっき鈴木さんがいわれた自分がそこにいるんだけどいない感じというのは、ぼくは一番強く望むんですよ。旅行にいくととくに強くね。

この頃の旅行はさびれた湯治場へいくんではなくて都会なんです。人がガチャガチャいる、この前も九州へいきましたけどやはりそうした都会なんです。

そこにいるということが何となく自分は本当はここにいたんだ、という感じがする。そこにいるんだけどいないという感じとは矛盾しません。もちろんいずれはもどってこなくてはならないわけですけれどもね。ところが、だんだんとそういう状態に追い込まれていくようです。だから最近はやたらと旅行しているのは求めて旅行しているわけではないんです。

鈴木　ぼくにとっては、それにあてはまるのは東京駅のアート・コーヒーなんですよ。いかないといられないんです。もう中毒ですね。10分でもいいから無理していくんです。人間の集まりの永遠性みたいなもの、生活を基盤にしている人たちを確かめたいんだな。だけどぼくがその中に入ってしまうと駄目になっちゃうでしょう。入らないで生活を感じていたいという気持がぼくにはある。

つげ　近すぎないですかね、東京だと。

鈴木　いえ、近すぎないですね。

つげ　ぼくは、日常の関係の中にまだそれがあるような気がする。だから、どうしても距離的にも

遠くへ行ってしまう。新宿なんかはよく通るけれども素通りしちゃいますね。新宿というとヨソへ行くような感じがするんだけどだめですね。

鈴木　それは新宿という町が流れているからですよ。あそこに見られるのは生活ではないと思うな。生活をたち切って新宿へ来ているんですよ。だから、生活をもっているということで結局は同じ人なんですけど、疲れるばかりでぼくはいやですね。やはりアート・コーヒーなんですよ、ぼくは。

つげ　仕事を離れて旅行することはありますか?

鈴木　ないですね、皆無に近いですよ。本当をいうと旅行はきらいなんです。所帯道具もっていかなきゃいやなんですよ。自分のもっているもの全部と一緒じゃないとね。(笑)

つげ　ぼくはまったく逆ですね。いっさいもっていかないですね。ポケットに手をつっこんだだけでいきます。

鈴木　ぼくにはそれは恐くてできないな。したいけどできないですね。

つげ　毎度毎度というわけじゃないですけれど、旅行するときは、すでにこっちに帰ってこなくていいんだという気持なんですね。旅行先で住みついちゃっていいんだという気持、きちんきちんと帰ってきちゃっていますけどね。出かけるたびにそう思うんです。

鈴木　ぼくはその点では都会的ではないな。都会的というのはそういう感じではないですか。そういう感じのが「ゲンセンカン主人」じゃないですか。

つげ　さあどうなのかしら。

鈴木　そういうところに悦楽におぼれていくという感じとしてあるんではないですか。土地の生活の中におぼれていけたらいっちゃいたいような気持ではないですかね。

つげ　おぼれていくということなのかどうかわかりませんが、やはりそこにいないからいるといった感じですね。

鈴木　つげさんは旅行中に物語を考えますか?

つげ　何も考えないですね。考えられないですね。本も読めないんです。汽車の中でも旅館でもボヤーッとしていますね。

鈴木　その場の意識というものは、何を思っているわけですか。

つげ　汽車ですと、長い時間乗っているからオシリが痛いなあ、とそればかり思っていますね。（笑）

鈴木　どういうところへ行かれるんですか？

つげ　以前は仕事と結びついていましたね。少しですけど、何か面白い材料でもころがっていないかと思って、それと好きな場所もありますね、湯治場とか。どういうわけか湯治場が好きですね。

どこへ行ってもかまわないんですけど、どうしてもそうなってしまいますね。でも近頃はどこでもいいんです。鈴木さんは、いま地方に住みたいとは思いませんか？

鈴木　住みたい気持はあるけど、住むという現実とは違いますからね。

つげ　まあそうですね。近いところではどうですか？

鈴木　ぼくは人がいっぱいいないとだめなんですよ。

つげ　ですから地方でも前橋とか甲府とかのような小都会。

鈴木　つげさんは勤めていないでしょう。ぼくは勤めをもっているということを前提に考えちゃいますね。

つげ　ぼくはこの頃東京から出たくてしょうがない。高崎とか前橋とか、甲府の塩山とか小都会の感じのする場所ですね。二時間以内でいける範囲で、余り遠くへ行ったという感じのしないとこ、それで少し歴史があって、小ざっぱりしているそんな町ですね。

鈴木　なるほどね。

つげ　理由なんて別にないんですけど、そんなとこに住んで、ときどき汽車に乗って東京へ原稿をもってくる。（笑）

そこにいながらにしていないという、それと通じるような気がして。でもそれほど徹底できないと思うんですよ。だから余り遠くない中間ぐらいのところというわけです。

鈴木さんはもし勤めなくてよかったら、どうですか?

鈴木　やっぱり亀戸ですね。いまの八階建てのアパートいいですよ。気に入っているんです。でももし勤めをやめたら、あの辺に住むか、あるいは門前中町とか築地とかに住みたいですね。昔っからそこに住んでいる人がいなくちゃいやなんですよ。みんなの意識からはずれちゃっているところ無意識の生活が堆積している感じが好きなんですね。

誰のためにかくのか

つげ　いまぼくが描こうとしているものを描いてしまうと、もうあと何も描くものがないような気がしてしょうがないんですけど、鈴木さんはそういうことはないですか?

鈴木　ぼくの場合、詩についていえばリアリティがないと書けないんですよ。リアリティをもったことばがいつかうまくいくんですよ。そしてそこから書きはじめますけど、仲々そんな言葉がないんですね。

それは蓄電してくるような感じなんですね。詩を書かなければと思っていると、ひっくりかえしかっくりかえししているうちにだんだん案が出てくるんです。で、書くときはやなんですね。書いてもしょうがない気がいつもします。

つげ　ええ。

鈴木　もう一つは、大変誤解されやすいけれども、これ書いたら気に入られないかしらと思っているんですよ。だれに、といわれればそれは自分ではないし、だれでもないし、そういうだれか、というのはつげさんないですか?

つげ　余りないですね。

鈴木　だれかというものに対し、ぼくの場合はい

つもあるんですね。

つげ　だれでもないわけですね。自分とは違うんでしょうかね。

鈴木　結局はそうですね。でも、自分で書いて自分が相手だということは、言葉でいってしまえば簡単ですか……じつは自分で気に入らないということですけれども。

つげ　ええ。作品でこれはというもの、気に入ったものはないですか？

鈴木　ないですね。

つげ　あるんじゃないですかね。

鈴木　でも、実際言葉で書いてしまうと違うんだと思うんですね。作品は自分の中から氷山の一角みたいに出てくるものでしょう。だから、全体を包んで出してないからつまらなくなってしまう。全体をえぐり出せればいいけれど、仲々出来ない。

つげ　そういうのはぼくにもありますね。全部出すことは出来ないですね。

鈴木　残っちゃうんですよ。

つげ　そうです、そうです。

鈴木　いも掘るとき、いもづるの根が残っちゃうみたいに。（笑）

つげ　でもぼくなんか、「沼」は完璧という感じがするけど……。

鈴木　ああ、そういう感じがしますね。あのオカッパの少女は「沼」がはじめてですね。「沼」の少女は完全に固まっていて、なんていうか卵みたいなもの。つまり中味がわかんない、壊わしちゃえばそれまで、そういう感じですね。「沼」と「紅い花」や「もっきり屋の少女」の少女とは違うんですか。

つげ　自分では違うんですけれども、顔はあれしか描けないから、でもどこかでは同じなんでしょう。少女がいるから物語をつくれるわけですから。

鈴木　「沼」や「紅い花」の少女の言葉は現実的なものですか。それとも、この少女はこうしゃべらなくてはいけないというような。

つげ　現在はそういう感じになっちゃっていま

す。あれ以外の言葉をしゃべるとおかしいですね。方言には興味ある方なんだけれども……。

鈴木　「もっきり屋の少女」の場合なんか実は方言じゃないですよね。

つげ　あいまいですね。あの場合、会津の方言なんですけど読みやすいように直して、自分でつくってしまって。

鈴木　方言でもなくて……。「金もねいくせに」云々というでしょう。

つげ　ああいう感じがおかしいんだな。

自分の描いたものをおかしいというのはおかしいんですが、ああいう感じが本当なんだという気がしてならないんです。リアリズムではもちろんないわけです。

鈴木　なるほどね。あの出方は非常におもしろいですよ。小説では絶対にできないですね。小説で書く場合を想像してみるけど、だめですね。小説だと、少女の言葉は、週刊誌やテレビ、つまり都会のレジャー文明への批判としてできてしまうでしょう。やはり、あの風景がないといけないんですよ。

また映画でもあの言葉は早すぎてわからないし、映画は物語的な発展でしょう。マンガは、とくにつげさんのマンガは絵と言葉とを対置してね、言葉が絵を批判する。言葉が絵を浮き上らせるわけで、そこにマンガというもの、劇画というものの可能性はあると思いますよ。

つげ　……。

鈴木　つげさんの場合、人物によって言葉が違うけど、小説はその違いが生かされたためしがないとぼくは思うんですよ。小説の会話は会話であっても文章でしょう。実際の会話はわけがわからないはずでよ。

ところがつげさんのマンガのように、絵の中でしゃべるのは重層的になっておもしろい。描かれている対象側の表現を強く押し出しているからです。つげさんが、マンガの中の主人公の言葉をそういうふうにつくられたのは立派だなあと思う。

どのマンガを見てもフキ出しはだれがいっても同じでしょう。本当の言葉はみんな違っていて、言葉は熱烈に相手に伝えようとしているわけだけれども、他のマンガや映画は、その気持を全部スポイルしてしまっている。しかし、つげさんのマンガは、描かれている人間の気持を伝えるためには、これしかないという人間の言葉を伝えていますね。

つげ ぼくは余り意識的に考えなかったけれども他のマンガのは文章なんですよ。それがつまらないんですね。自分でもズーッとそれをやってきたわけですけれども、やはりつまらなくなってしまいましたね。

向う側の論理の表現を

つげ 鈴木さんはマンガをよく見るんですか?

鈴木 ある一時期一枚マンガが好きでしたね。ジェームズ・サーバーという人の一枚マンガが好きでした。これはナンセンス・マンガです。その中にも自動的なものと作為的なものがあって、自動的なものがすごくおもしろいんです。

つげ ぼくは一枚ものはぜんぜんきらいですね。昔からストーリーがないと好きじゃなかったですね。ショックみたいなもの、ズキンとこないんですよ。見るものを考えさせてしまう感じがしてね。

鈴木 ええ。

つげ 知的に見るという感じがしてズキンとこない。ぼくがいうストーリーというのは、小説化できるストーリーという意味ではないんですが。

鈴木 一枚ものは情念を捨てていますからね。あるいは情念べったりになってしまっていますね。相対的になるためにはストーリーがないとだめですね。

近代を超えようという地点で、小説も映画もストーリーを否定してきたでしょう。大衆小説には残っているんだけど、純文学では増々なくなってきていますよね。ところが、そういう中で、またすじを新たに考え直すということがマンガの中で

出てきたことはおもしろいですね。
ストーリーを失うと、価値感の問題がなくなってしまう。価値感というのは時間の流れの中で設定されたとき新しい意味をもってくるんですからね。だから、全体的に新しい価値感をうち立てるためには、まったく新しいストーリーを考えなくてはいけない、と、つげさんのマンガを見てようやく思い出したんです。
ストーリーを自分のものにすることによって新しいものを出す。詩なんかでも言葉の意味の否定ばかりしてついに分解してしまったわけだけど、再びよみがえらすためには情念のすじを積まなくちゃだめだと思いますよ。

つげ　詩のことはよくわからないけど、あまりグッとこないですね。

鈴木　それはいまの詩が悪いからですね。

つげ　そうですかねえ。

鈴木　つげさんのマンガなんか明らかに虚構された新たな時間があると思いますね。すじでものを考えるのはいいことですよ。大体、すじがないのは考えさせはするけど感動させない。

つげ　そうですね。それは本当にないですね。

鈴木　つげさん、「ねじ式」みたいなものでもいいですし、旅行ものでもいいから、白土さんみたいな尨大なものやったらすごいですね。その中で向う側の、つまり少女の方の時間が出てきたら、もっとすごいと思う。そうしたら、時間の中で少女の論理がもっと明らかになるはずですよ。

つげ　そういうのを一番やりたいんですけど、できるかなあ。でも「沼」は一応そうなっていると思うな。

鈴木　ああ、そういうところありますね。ただ鉄砲もった少年が最初に登場して、最後に出るでしょう。つげさんの場合、大体においてそうしたパターンでしょ。
安部公房の小説を例にとると、「砂の女」なんか合理精神をもった脱出を試みる男と土着的な女が出てるわけだけれど、ところが安部には女の論

理がわからないわけですよ。だから女を対象化しているにすぎない。「他人の顔」の場合も、登場している奥さんは卵であって内側はわからない。しかし奥さんを誘惑しようとする男の心は見すかされてしまっているんだ。いわゆる大衆の存在を認めて、知識をもった人間との触れ合いを見事に描いているけれども、向う側がわからないわけで、そのへんで止まってしまっていると思うんですよ。こっち側の都会人の思考の論理はよく捉えているんだけども。失踪感覚をもった都会の大衆と生活感覚をもった土着的な大衆との触れ合いを描きながら、土着の大衆の論理がわからず、ただ恐しいもの奇妙なものとして安部にははね返ってきている、とぼくは思うんですよ。

つげ　ええ。

鈴木　ところがつげさんの「もっきり屋の少女」の場合、向う側の論理が入っているんですよ。向う側の論理を示した点が秀れていると思う。だけど、こちら側から描かねばいけないのかなあ、というふうにね。

やはり思うんですね。「ガンバレ　チョジ」というふうにね。

旅人と少女と対置して、そんなふうに葛藤的に描いていいのかなあと思うんですよ。いや違うと思う、旅人なんかいらないんですよ。チョジ側のすじの展開さえあればね。だけど読んでいて何だつまらないと思う人もいるでしょうけども。

つげ　結局、こちら側からの人物がいないで描くと、何がなんだかわからなくなっちゃうんじゃないかと思って、仕方なく出しているんですよね。

鈴木　それはよくわかります。しかし、「ねじ式」なんかはいないんですよね。まああれはこちら側の人物なわけだけども。こちら側の人物の内部的なものの一部を描き出したわけですね。

つげ　ええ。

鈴木　あのチョジの存在というものはものすごい実存ですよ。そして何万人ものチョジの実存を描き出せれば、さらにすごいものになると思う。その実存を描くことによって人を打ちのめすことが

できるかどうか、ですね。打ちのめすのはあのような人間の気持ですからね。それをすじによってどう虚構化したらいいか、ということが問題なんだな。マンガでは可能だと思うんですよ。

つげ そういうのがうまくやれたら本当にすごいな。いま鈴木さんがおっしゃったと同じようなことをぼくも考えていたわけですけれども……どうもうまく言葉にならないんですよね。

鈴木 いいですよ、つげさんは言葉で考えられないから。ぼくなんか言葉ばっかりで考えるけど、言葉で考えるのはよくないことですよ。(笑)

いい点もあるけど。言葉で考えると、言葉が言葉を呼びどんなものもはっきりするように一見みえるわけだけど、本当はもっと含んでいかなくちゃならないのにみんな落していってしまうんですよ。

つげ そうなんですよ。ぼくは全部ひろっていきたいと思うと言葉にならないですね。やはり落っことしていきたくないですからね。

鈴木 つげさんなんかは実態のままですくい上げたいからでしょう。言葉をあっち切ってこっち切って、つないだりはなしたりしているのが、ぼくなんかのやっていることですよね、結局。

(一九六八年十月)

マンガの情念とは何か

滝田ゆう
石子順造

石子　順造（いしこ・じゅんぞう）　美術評論家。昭和3年東京生れ。東大卒。著書に『マンガ芸術論』『現代マンガの思想』『表現における近代の呪縛』共著に『性の思想』『つげ義春の世界』『現代漫画論集』

滝田　ゆう（たきた・ゆう）　昭和7年東京生れ。戦後、田河水泡に師事。31年より貸本マンガ向けに『カックン親父』等一五〇余作。42年4月号より『ガロ』に執筆。43年12月号より「寺島町奇譚」を連載。

キャバレーの看板描きも

石子　滝田さんはマンガを描きだしてから何年くらいになりますか？

滝田　マンガ家になろうと思ったのは高校終ってからですね。すぐ田河水泡先生のところへ行ったんですよ。

原稿料とるまでは五年くらいかかったですかね。だいぶながかったのか、居坐っちゃったみたいな感じですね。

石子　ああそうですか。五年くらいでゼニになりましたか。

滝田　ぼくがマンガ家になるというのは家では大反対だったんですよね。だから田河先生のところへは内緒で行ったんです。帰ってきて田河先生のところへ行くとおふくろに言ったら、明日からゼニになるとでも思ったらしく、それはよかったなんていってね。

マンガ家というのは、遊ぶのが仕事で遊びなが

ら勉強できる点が魅力でね。本当は長谷川町子さんのところへ行きたかったんですけど。

石子　その頃、長谷川町子さんはもうかなり活躍していたわけですね。

滝田　ええ。最初は長谷川町子さんのところへ行きたかったから、朝日新聞社へ出かけたんですよ。そうしたら、なにしに長谷川さんのところへ行くのか、と聞かれて、弟子入りしたいというのは恥かしいから絵を見せに行きたいと言ったんです。弟子入りするんなら、田河先生は長谷川さんの先生だからそっちへ行ったらどうですかと言われましてね。とても親切な人だったんですよ。

そこで荻窪の田河先生のところへ行ったわけなんです。一コマものと職業別に人物を描いておどけたキャプションを書いたのをもっていったんですが、丁度機嫌のいいところにぶつかっちゃったわけですよ。

田河先生は本所出身なんですね。ぼくが寺島町だって言ったら、そこで親近感をもっちゃって、それならぼくがめんどうみようということになった。それで飛んで家に帰ったわけですけれど、それからが苦労の連続で。田河先生のところでは書生兼女中の毎日で、マンガについては特別に教えてもらうということはなかったですね。

石子　そうすると、ゼニになるまでズーっと田河さんのところにいたの？

滝田　ぼくの家も都内だから先生のところにいたり、自分の家にいたり、先生のところにも家にもいなかったり、どこかへぐるぐると行っちゃったりして。

五年にはならなかったけれども、その間『キング』とか『講談倶楽部』に大人マンガなんか描いていましたよ。

石子　それはいつ頃の話？

滝田　あれは、エート二九年頃ですかね。

石子　その頃はもうマンガだけで生活できるようになってたの？

滝田　いや、その間キャバレーの看板書きなんか

やっていたんですよ。キャバレーにも美術部があって、そこへ入ったりしてね。延々と三年くらいそれをやっていたから、マンガの方は三年のブランクがあったわけですね。

そうしたら、急にマンガを描きたくなっちゃって、その間も田河先生のところへは行き来していましたけどね。『漫画少年』にも四頁くらい描いたことあるんですよ。

結局単行本からスタートしたわけですけれど、それが三二年頃だからもう十年選手になります。

石子　滝田さんの単行本だいぶあるでしょう。

滝田　毎月二冊くらい出ていましたね。二〇〇頁以上は描いていたことになります。あの頃は、単行本花盛りだったから今考えるとゾッとするような絵を描いていたですよ。少女ものなんかも描いたんですよ。延々と五冊もね。（笑）

その頃の少女マンガは絵さがしみたいで、すごく描きこんでいました。描き込む下地はその頃からできていたんじゃないですかね。すき間があるとすぐつぶしていこうとしたりして。

あとはアクションもの、時代ものといろいろやったりして……。

石子　ホームドラマを主題にした単行本もかなりありましたね。

滝田　家庭マンガといっていいのか、「カックン親父」ですね。あれはシリーズになっていて五〇冊ぐらい描きました。ギャグでもなくナンセンスでもなくて、たあいない話だったんですけど、家庭マンガは一種のあこがれみたいなものがありましたね。いまの「寺島町奇譚」とはぜんぜん雰囲気が違っているんです。

石子　まあユーモアマンガのもっとも基本的という感じでしたね。それから子どもを主人公にした「ダンマリ貫太」というのがあったでしょう。あれはかなり傑作ですね。

滝田　あれは単行本の最後の頃の作品ですね。

石子　「ダンマリ貫太」はそれまでホームドラマものとくらべてずっとおもしろいですよ。一言も

口をきかない貫太のかたくなな心情や直接的な行動が、おのずからおとなに対して一つの批評になっているようで……。

滝田 あの頃になるとドタバタ風になってきてますけど、「カックン親父」なんかはドタバタはあまりなくて、悪いことすると大人がたしなめるようなところがありましたね。

その頃からすでにストーリーとか絵柄にこだわっていましたよ。五〇冊通してみると、カックン親父の顔が最初はまん丸だったのが四角になって、それから長方形になって、さらにズングリになってしまいにはチョコチョコしたおやじになっちゃったりしました。

石子 中編のサイレントものもありましたね。

滝田 あれは『月刊のらくろ』に描いた作品です。あのときはセリフを言うのがもどかしかったんです。絵柄で押していったわけで、サイレントのためのサイレントではなかったわけです。サイレントでなくてはいけない話ではなかったですね。

独自のユーモア

石子 『ガロ』に描きだしてからもう二年くらいになりますか? 第一作は「あしがる」だったですね。

滝田 ええ、二年近くになります。

石子 ぼくは『ガロ』に滝田さんの作品が出て、二作目の「しずく」あたりでもういままでのマンガ家のものとは違う独自なユーモアを感じましたけどね。

滝田 そのあとがいけなかったんですよ。大分緊張して変なところで色々意識しちゃったから。「ふえあぷれい」あたりからそろそろ渋滞気味になってしまったわけなんですよ。「浪曲師ベトナムに死す」や「凹山三等陸尉の憂鬱」あたりまで、まああこんないき方もおもしろいなあと思っていたんですけれども。

石子 ぼくも『ガロ』に滝田さんの停滞気味について書いたことがありましたが(四三年四月号「モ

ラリストの大象像」)「ベトナム……」が今年の一月でしょう、あの頃からまたもうひとつ展開してきたように思えました。

滝田 ぼくもギャグをベースにしてもっていくには、材料がたくさんあっていくらでも描けると喜んでいたわけですけれど、結局、同じ型にはめ、手を変え品を変えるだけになってしまうんですね。あらためて風刺的なものに首をつっこんでいかなくてもいいんじゃないかと思ったんですよ。あの頃、月に三作くらい描いていましたけど、同じことのくり返しが続いてしまって、それから描かないことが二カ月もありましたね。

「寺島町」に入る前はくり返しばかりして何を描いてるのかわからなくなってしまいました。

石子 一時、五、六月頃でしょうか。二回くらい絵が変ったことがありましたね。ところどころ途切れているなめらかな線で、あまり描きこまないで……。

滝田 園山俊二のマンガの見すぎだったんじゃないですかね。いかにして早く描けるかと思ったりして、あれだと三倍早く描けるんです。(笑)

石子 ぼくはあれを見て少し違うんじゃないかと思っていましたね。これは滝田さんのマンガに対するぼくの好みかもしれないけど、いつもの線の方が好きだしその方がきっと滝田さんが描こうとしているものに合ってるのだろうと感じました。

滝田 「しずく」あたりの初期のものにもどそうと思ったんですけど。自分のものにもどすのだからそんなにむずかしいことはないはずなんですけれども……。

石子 気に入らないわけですか?

滝田 気に入らないですね。自分の絵柄にほれこんじゃえばいいんでしょうが。線だけでなく構図の問題もあったりします。

実際「寺島町」もマンガにしたらすごくやりずらいと思っていたんですよね。

石子 昨年の後半は停滞気味で、今年は「ベトナム」や「三等陸尉」あたりから開けてきて、その

後またくり返しになって、「寺島町」でまた何か自分のものに出遇えたような感じなわけですね。

滝田 ひとつ階段をあがれたような感じですね。今までのは十三階段ぐらいで立ち止まっている感じだったんですよ。足元が急に開いてバタンキュー の位置に立っていたわけですね。

石子 ぼくなんかは今年のものでも「長い道」とか「ラララの恋人」なんかはおもしろいと思う。「ラララの恋人」はとくにおもしろいですね。モチーフもストーリーの展開も他のとは違うし、こういうのが続くものと思っていたら、その前のくり返しになってしまった感じでしたね。やっぱり滝田さん自身がちょっと決まらないのかなあと思っていたんですがね。

滝田 ラーラララーなんて歌を聞いていると、むやみにかけずり回っているみたいで、ピタリとはまるような気がしたんです。あれはサイレントに近かったですね。

石子 滝田さんの作品のなかにはサイレントものがいくつかありますけど、そのなかでもごく素直にピタッとサイレントに入っていたみたいだなあ。

滝田 そのあとがいけなかったんですよ。悶々としてしまって。

描くときは偶然にきっかけがあるような気がして、今度はどういうのをとあまり考えないんですね。だから、自分の作品の経過を説明しにくい。何を描こうかという気はあまりないんです。

私的な体験をベースに

石子 ところで寺島町ってどこですか？

滝田 玉の井ですよ。石子さん知りませんか？

石子 ええ。

滝田 うそだい。（笑）

石子 時代設定はいつ頃ですか？ 戦前みたいでもあるし、戦中ともとれるし……。

滝田 自分としては戦中なんです。

石子 滝田さん生活事情をよくあんなに知ってい

るなあと思って。

滝田　知っているって、石子さん知っているでしょう。

石子　ぼくは山の手ですから。（笑）

滝田　石子さんは昭和ですか？

石子　またあ、昭和ですよ。でも大正の人間じゃあないとあのマンガの微妙な味はわからないのかも知れないと思ったんですよ。大正のニュアンスがにじんでいるみたいで。あれを見てオヤッと思ったんですね。こんなに微妙に見えたとすると滝田さんはぼくより年上かなと思いましたよ。

滝田　子ども時代の思い出というのは忘れられないですよ。あれは、昭和十六、七年くらいですよ。

石子　「はやぶさはいく」という歌がでてくるでしょう。あれはたしか戦争中の歌じゃないかしら。だけど「チンムクムク」なんてのはぼくの場合戦前ですよ。

だって、「ドン」なんて酒場は十七、八年にはできなかったんじゃないですか。

滝田　できなくてじゃなくて、前からあったから。あったというか、うちの屋号が「ドン」だから。子ども心に「ドン」なんていやだったんですよね。

石子　そうなるとあの子どものモデルはあなたですか！

滝田　強いていえばね。

石子　ああそう。あの子どもかわいいですね。あの子どもがませてくるとこうなるとはとても思えないね。（笑）

滝田　自分としてはおふくろを描きたいんですよ

石子　店で働いている女の人は何ですか。

滝田　うちの姉なんです。いや、少年の姉さんなわけですよ。

石子　あなたの姉さん、少年の姉さんですか。どこからか働きに来ているんではなくて。

滝田　ええ、あれがまた家にいるんですよね。(笑)

おばあさんもあの頃はもう死んじゃって実際にはいなかった。実際には兄貴がいて、姉さんが二人いたわけですけど、二人もでてくるとチラチラ

しちゃいますから。あの中では結婚の適令期を逸してしまった女というか、結婚か同棲か一度ぐらいはあったような、それでいておっちょこちょいの女にしているつもりです。おやじは道楽をやってきた人間ということで。

奇妙な親子関係というか、人間関係がわりとピタッとはまっている感じで話がすすんでいくんですけどね。

石子　発想というか、イメージはかなり強く私的な体験をベースにしているわけですね。

滝田　本当はおふくろは、継母なんですよ。だけど継母をうたっちゃうと見る方はにくんじゃうから。ぼくはおふくろをにくんじゃいなかったけど、にくまなくちゃいけないんですよ。むしろおふくろの方が継母ということでひがんでいるわけですよね。でもそれを強調すると、いじわるのためのいじわるみたいな感じがするでしょう。

ぼくは当時まだそんなこと知らなかったし「おかあちゃん、おかあちゃん」といってね、だけどおふくろにぶらさがることはなかったですね。

石子　あの少年はかわいいね。ひねくれてなくて、いじましい。横目で寿司をねらったりして、「ぎんなしのおじちゃん」なんていうところ。生活感をのせてあんなにうまく少年を描き出しているマンガは、かつてなかったといってもいいすぎじゃあないと思うなあ。

滝田　とにかくへんてこな環境だったことは間違いないですよ。色っぽいというんじゃなくて、何かひしめいている感じなんです。

石子　ベーゴマなんかについても、まるでくわしいですね、驚いた。

滝田　あれはやりすぎたせいですよ。（笑）

石子　ぼくなんかの戦争の記憶といえば勤労奉仕と防空壕ですね。

滝田　ぼくもあるんです。

石子　いったい滝田さんはぼくより年上ですか、年下ですか（笑）

滝田　どっちかっていうと中途半端な世代です

ね。教練受けたんだけど戦争には行かなかったし、中学二年の時は海軍志願兵といって予科練に応募したんですよ。それで丁度十三のとき終戦ですから。

石子　ははあ、するとぼくより三つぐらい下だな。

滝田　早生れですから四つでしょう。（笑）

変な時代だったから、ややこしい世代ですね。ぼくはそれまでの思い出がびっちりあるんですよ。忘れられないんです。変なおふくろ、という印象が強く残っていたから、自分としては「寺島町」はうまいときにうまくきりかえができたと思っているんです。とにかく、にくむべきおふくろなんですけど、にくめないんですよね。何かというとなぐられていました。

つまらないことだけど、四歳くらいのことがついこの間のことみたいにはっきり思い出されちゃうんですよ。

石子　そう言えば、あの中で本当のお母さんにしては、という感じの場面がいくつかありますね。

滝田　奇妙な関係ですよ。少年にしてみればかなり虐げられていたわけで、絶対に服従ですね。少年はその点ではかなり陰と日なたがあるはずなんですよ。

石子　第二話だったかな、夫婦喧嘩して家をとびだしてきたおふくろが、遅く家に帰ってきて家に入れないでいる少年の手をひっぱって風呂屋へ行くラストシーンね。なるほど、と思わせました。うまいですね、あそこ……。

それから、いままでの滝田さんの主人公は、一言でいってナイーブなんですね。子どもが主人公のマンガというのはなかったけれども、大人たちはナイーブというか純粋というか、いい意味での子供的なところをたくさんもっていた。今度は少年の中にそれが現われていて、お母さんというのはいままでの人物たちにはなかった大人を感じさせますね。

滝田　かなり打算的なんですよね。

石子　たとえば「長い道」の奥さんにしても、非

常に苦労を重ねた人なんだろうけれども、子どものストレートさをもっていた。ところが少年のお母さんは、子供的なところがなくて本当の大人みたいな、母親でございますみたいなものがある。

滝田　おふくろのそれ以前のことを色々と考えてみると、つかみどころがわからないんです。

石子　子どもにとって母親というのはしばしばそのような存在なのだろうと思いますよ。やさしいばっかりであるはずがない。

滝田　とにかく恐いという感じがしましたね。家に帰るのが嫌だったですね。

ぼく自身ヒネクレていたことはヒネクレていましたね。おこられると、ごはんにおみおつけかけていっきにかきこんでパッと二階へ行くと、おふくろが追ってきてパカッとね。(笑)

マンガ家としての最低条件

石子　以前ぼくは『ガロ』に滝田さんについて想念と意識のダブルイメージということで書いたんですけど、劇を構造化するために「……」をかなり意識的に使っていたように思いました。

マンガを描く以前に滝田さんの内にある想念と、マンガを描いていくという意識的な操作との矛盾があるわけだけれども、「寺島町」にはそれはあまり現われていませんね。滝田さんの内に想念と意識の飛躍と緊張がすでにあるために、とりわけて意識的にしなくてもうまくいっている。それは滝田さんが前の作品でかなりやっていた、時間の移動とかすれちがいなんかが「寺島町」にはないことをみてもわかると思うんです。

滝田　ストーリー性のあるマンガって何ですか？かなり物語が起伏に富んでいるということですかね。

石子　因果律にもとづいた起承転結じゃあないですか。

滝田　「寺島町」はストーリーがあるといえるんですか。

石子　まあ言えるでしょうね。ストーリー・マン

ガと劇画なんて区別したいい方があるけれども……。つげさんの「ねじ式」なんかはストーリー・マンガとはいえないでしょう。少年がクラゲに切られて女医さんに手術してもらうというのがストーリーといえばいえますが。

起承転結というのはドラマというのかな。ストーリーはドラマに支えられて展開される因果話というのかな、ちょっとぼくにもわかりませんね。マンガの場合の劇性というのは文学の場合と違うと思うんです。だからストーリーといっても、これまた文学の場合とは違う。

滝田　ぼくの場合、情念の問題がベースとなってすすんでいくということになるわけなんです。

石子　そこのところを聞かせて下さい。

滝田　まだよくわからないんですよ。自分ではわかっているんですけれども……。

石子　滝田さんは自分の言いたいことが一番マンガでいえると思っているわけでしょう。強いて言えば、ことばを使わなくても絵だけでいっていける部分があるということでしょうかね。だから、描線に気を使いながらマンガを描いていくなかで、ストーリーというか劇をとり出そうとしている、と言えそうですね。そうすると、こういうことがないと多少は売れるマンガを描いてもマンガ家とはいえないんじゃないかという、いわばマンガ家としての最低条件みたいなものがあるはずだ、と思っていることになりますよね。もしそうなら、そのへんのところを説明してほしいですね。

滝田　そこがむずかしいですね、そこが問題なんですよ、とここでしきりとアゴをなぜている。(笑)

つまり、描線、着想、構成力の三つの技術以外の要素が必要だと思うんです。話の展開する段階の問題で、基礎的デッサンのうまいのが一般的にうまいとされているわけだけれども、マンガの場合はマンガ家としての情念が基盤にならなくてはマンガ家としてそのままいかれないわけですけれどもね。

石子　描線というか画質、コマ運びを含めた展開の仕方、それからモチーフをふくめたストーリー性、そういった技術といってもいい、三つのものが立体化されていくなかでテーマがドラマとして構造化されてくる。それが複雑な過程を経るわけですけれども、完結した形をとるときにある高度な完成に近づく。しかし表現論の問題からすればそのような完結度もひとつの技術でしかなく、本当のメッセージのようなものはとり出されたものだけではなくて、それ以前のというかそれ以上の何かであるにちがいない。それがより直接的な訴感となって読者に伝わっていくわけで、そしてそれが常に問題にされなくてはいけない、ということですかね。

　虚心に直覚されることでおもしろいとかおもしろくないとかいわれているんであろうということ。それが哲学であり、精神の交通じゃあないかということで、ね。それが滝田さんのいわれる情念、つまり送り手側の精神の有り方とかかわるというか……。

滝田　それほど大げさじゃなくて、ぼくにはごく当り前のことのような気がするんです。はっきりしないもやもやとした何か。

石子　じゃあ生き方みたいなものですか？

滝田　生き方じゃあなくて、なんというのかな、味とかそんなもんじゃなくて……つまり、描線、構成力、着想の三つの重要な要素を支えるもっとも大きなものがあるような気がするんですよ。

　感覚というんですかね、だけど感覚というとぼやけてしまうし……。感受性の問題ということになるんでしょうかね。

石子　感受性の運動……。広い意味内容としてのイメージ、それを常におっかけそれを自分の中で再生産していく動力をあえて情念と言うしかないんじゃないでしょうかね。

滝田　自分の場合は、それがすぐ技術的なものにつながるんですよ。心がまえとか受けとめ方ではなくて、それがあるから描けるんだ、というよう

な……。排出力といってもいいかもしれない。

石子　それはそうでしょうね。技術的なものにすぐにつながるというのはどういうことなのかぼくにははっきりとは理解できないけれども、それがあるから描ける、というのは、そうだと思いますよ。

滝田　自分ではマンガ家向きだと思っているんですけどね。変ないい方だけど、マンガ家に向いているとね。

石子　情念と技術との不可分な関係でね……。

それが技術というんでしょうね。人間を似たように描けるとか描けないとかいうんではなしに、直接的に対象化することができる力のことを技術というんでしょうね。

滝田　ぼくの場合は、技術的にすぐれているということを強調するほどのことでもないんですよ。

だからマンガ家向きという感じなんですよ。マンガ家適性検査で調べたわけじゃないけれども。（笑）

ぼくの場合ただ笑わせるために描くというのではないことですね。ぼく自身はそれが得意だからですけれども。そのへんで、劇画とマンガの違いがひっかかってくるんですよ。

石子　そんなこと、言い方だけの問題だからどうでもいいじゃないですか！

滝田　よかない！

石子　俺は劇画を描くんではなくて、マンガを描いているんだというのがどうしてもあるわけですか？

滝田　ええ、近藤日出造一派にいわせるとぼくのはマンガじゃないということになるわけだけれど。下地は絶対にそうやってきたし、いまもそうなのだから。

石子　ぼくなんかは、劇画とマンガは違うんだという意見があったけれども所詮それは定義の問題であってどうでもいいんじゃないかと思う。

滝田　ぼくは、劇画は一歩落ちるというのはいい方がおかしいけど、興味がわかないですね。

石子　最終的にいって自分にとってはおもしろいものとつまらないものとがせいぜい二種類あって呼称は人はどういおうといいことではないですか。

滝田　ただ前にいったようなマンガ的な情念みたいなものをふまえていないと劇画のおもしろいものはできないと思うんですよ。インスタント劇画ばかり横行しているでしょう。あそこには創造力なんてないですよ。

石子　それはそうですよ。だけど裏返していえば、それをふまえていてプロの技術を身につけていれば、劇画にだっておもしろいものはあるずですよ。

滝田　そうなんです。ところが、いまないような気がするから。もちろんぼくがいっているのは、いわゆる週刊マンガ誌にのっているアクションものなんかについてなんですか。

石子　しかし、いわゆるマンガ家といわれている人たちのなかにもそういうものが多勢いるわけですよ。

滝田　そう、そうなんですよ！　それがいいたい。（笑）自分のものだけをいいものとしていっているみたいだけど、情念ですよ、絶対ですよ。

要するに、ひとつの素質というか資質というか、そういうものに欠けている人が多いような気がしてならない。だからマンガでも劇画でもおもしろいものが少ないんではないかと思います。

石子　そこまで含めて本当のプロは少ないということでしょう。それは、ぼくも本当にそうだと思いますね。

滝田　マンガ家気質というもんじゃないけど…。

石子　ついにマンガ家であるしかないといった気質っていうのかな。何にでもなれるっていう人は、ついにどのようなプロにもなれないっていうことかな……。マンガというものは絵の一種として出発したと思うんですけど、いまとなってみればそれではおさまらずに、ある価値を獲得してい

ると思う。
そういったところで、マンガは文学とも違う、大衆小説のかわりになる、やはり絵なのだ、という色々のいい方もあるけど、しかしマンガはやはりマンガであるっていうのは、どういうところにあると思いますか？

滝田　むずかしいですね。

石子　つげさんのマンガの場合は、いわゆる詩でもないし、といってストーリーといっても問題があるわけですね。林静一さんや佐々木マキさんのマンガなんかもそうだと思う。滝田さんのマンガは形式も内容もいままで言っているマンガ的なものかもしれないが、文学におきかえることもできないし、絵だけをとってみて論じつくすことはできないはずでしょう。べつにマンガとは何か、と定義してみてもしょうがないけれども……。

滝田　マンガとは何でしょうかねえ、おもしろいもんだ。（笑）

石子　結局マンガはマンガである、つまりマンガとしか呼びようのないものによって接近できるような、人間のある断面があるんじゃなかろうかということでしょうね。

滝田　落語なんかある人がやると聞き込ませてくれるんですけど、別の人がやるとさえない場合がありますね。あれはなんですかね。

石子　広い意味での情念と不可分な技術の問題ではないですか。それが表現力の問題でしょう。

滝田　声がらみたいなものですかね。マンガの絵柄のようなもので。

石子　声の質ですか。あえて言えばそうでしょうけど、そういう類推はぼくはあまり好きではないですよ。適当じゃあないと思いますね。

滝田　そうですか。ぼくはたえず絵柄のことばかり考えているから。（笑）

笑い、ギャグ、ナンセンス

石子　滝田さんのマンガでぜんぜん笑いが起こらないというのはないですね。つげさんのマンガに

は微苦笑すら起こらないものがある。例えば、「ねじ式」なんかは笑いとは無縁のところである意味と価値がある。ところが滝田さんのには笑いとギャグの要素が強くありますね。

ぼくはギャグについて、行為にかかわる日常感の飛躍というようないい方ができると思う。滝田さんのマンガの背骨になっているものは笑いとギャグ、そして全体的にはユーモアといってもいいような、庶民の生活の中のクールな弾性だと感じるわけなんです。そんな点について滝田さん自身は意識的ではないんですか？

滝田 そうですね。意識的というより、自分の性格的なものがそのまま出ていくような感じがするんですよ。じっさいはテレが先にたっちゃうんですよね。

石子 ギャグというのはある日常感からナンセンスなカテゴリーへぐっといっきに持っていくために強いバネになることがあるけど、ギャグがあるからナンセンスになるとは限らない。ギャグを使わなくても日常感からすっとナンセンスなものにおきかえることはできると思う。ギャグがふんだんにあってもいっこうにナンセンスではなくユーモアなこともあり得るわけですね。

滝田 結局マンガ的な約束ごとにかなっているみたいな形なんじゃないですか。理屈ぬきに笑えるというのは、マンガ的な理にかなっているからですね。

石子 「ラララの恋人」はほとんどナンセンスに近く、「寺島町」なんかは、はっきりユーモアのカテゴリーだと思います。

滝田 表情はバラエティーに富んでいなくても無表情でも人間の喜怒哀楽は伝わってくるわけなんですね。

石子 「寺島町」もホームドラマ、あるいは家庭マンガといっていいのかもしれないけれど、それには長所と短所がありますね。長所の一つは、生活を共にしている人間関係のなかで、より微妙な人間の心情や機微をうつし出していくことができ

ること、短所としては、同じ人間たちの生活のなかでのくり返しが固定していってしまうことですね。

例えば「フクちゃん」なんかいつまでたっても小学校へ行けなくなってしまう。同じパターンのくり返しに終ってしまう。

ところが、時代や状況は常に流動的なはずなんですが、それとはまったく切り離されてしまって、家庭の安全な秩序の中でごく小さな習性だけが全体化してくり返される危険がある。

「サザエさん」なんかも絶対死なないし病気してもすぐ直る事になっている。性格もいっこうに変らなくてわかりきったことのくり返しが行われていく。流動化する時代や状況との対応や緊張感が失われて自閉的に完結することがありえますね。

滝田 ほどのいいところでおふくろを殺しますから。(笑)

まだ時代的な背景は描いていないわけですけれども、自分では十七、八年のつもりなんです。今後は、時代的な背景のなかに入っていくわけなんですけれども、ぼくとしては時代劇を描いているつもりなんですよ。

石子 もちろんマンガが描かれているなかで、時間がすすむ過程で変っていかなくてはいけないとは思いませんけど、同じパースペクチブの中で捉えていくことはできる。フクちゃんが小学校へ行き、中学にすすみ、おじいさんが危篤で死ぬところを描けば、移り変る時代や状況をうつし出せるとはかぎりませんね。もちろん映っていないものはどうにも映し出されてこないのであって……。

滝田 あれで描きたいものをつかんだわけではなくて、一つの足場にしたいんです。

石子 それから滝田さんのマンガの登場人物には悪人がでてきていない。それは滝田さんが、日本的庶民の非常に弱い部分、あるいは保守的な部分、一般的にはマイナスとして評価されがちな分身みたいなものにかぎりない愛着をもっているか

らだと思う。弱くて、いじましくて、保守的かもしれないが、それは悪い部分であるはずはないという捉え方でもって描いているからついに悪人は登場してこないと思うんです。

滝田　エゴイズムの世界みたいなものが拡がっていくわけなんですね。それをたまたま寺島町界隈の人間に当てはめているので、そうしたエゴイズムの世界の悲喜劇みたいなものを先へ先へとのばしていってみたい。

石子　いわゆる相対的な悪人が描かれていないからといっても、劇が立体化しないとは思わないですけれども。

滝田　悪人を描いてみたい気はあるんだけれども、あまりつっこんでいくとまたとってつけたようなものになりかねない危険もあるわけでしょう。

石子　悪人を典型的に描ければ、当然善人も描いたことになるでしょうし……大体悪とか善とかいったって、誰にとって何が悪なのか、善なのかが問題なんで……。

庶民の日常感と戦争

滝田　どっちかっていうとあのおふくろは徹底的エゴイストなんですよ。

石子　エゴイスト？　ああエゴイストね。でも当り前だけどエゴイストすなわち悪人じゃあありませんしね。

滝田　ええ。

石子　「寺島町奇譚」は絵もすごくうまくいっているし、とくにあの少年の周辺にいるぎんながしのおじさんやごけのおばさんなんか、はっきりそれとして登場してこない。それでいて何かある奇妙なたしかな存在を感じさせる。

滝田　家族の連中は大体手がかりができたから、こんどは周囲の人間たちを色々なかたちで出したいと思います。

石子　趣味、嗜好の問題といえばそれまでなんだけれど、過去のものを描くとき趣味的な郷愁の中

だけでとらえ返されてくると、ぼくには関係ない、お好きなようにっていうしかないですね。

滝田　それはないですね。

石子　趣味的な回顧を日本的な抒情とやらでまぶして繰り返されると、ぼくはちょっと好きではないですね。

滝田　それは充分に意識しています。ぼくはあくまで人間を描きたいわけで、人間関係で引っぱっていきたい。

石子　確かに古いものというか庶民の中にひっそりと息づいているもののなかには独自の生命感や抒情があって非常に魅かれる要素をもっている。ただそれに魅かれていって、自己閉鎖的なものから退嬰的なものを同伴していき、趣味的なものに短絡することになると非生産的なものになってしまう。それが現代にどんな意味をもっているのかということではなくて、もっと健康に開けたものとしてもっていかないといけないんじゃないかと思う。

滝田　「あたしはあたしで生きていく」という歌があるけど、ぼくはあれ好きですね。あたしはあたしで生きてくんだけれども税金は払うんですよ。そういったような、ブツブツ文句はいっているんだけれど、とにかくせいいっぱい生きているというんではなくて、メシ食うために生きている人間の方が人間らしく感じるんですよ。メシ食っているのに食っていないようなマンガが多いでしょう。これでこいつメシ食っているのかなあと思わせる登場人物をよく見かけるんですよ。

あとは資料があればと思いますね。

石子　でもあれは、昭和何年頃だと無理にしなくてもストレートに読めますね。

滝田　寺島町界隈を背景にしたかっただけで、戦争が入ってこなくてもいいわけですよね。

ただ、バックとしてもう少し時代的なものを随所に描けば、いくらか違ってくる気もするわけですね。

石子　庶民の生活的な知覚の中に極端に言えば、

戦争があってもなくても頑として自分たちなりのある秩序を守りぬいて、保守的といえば保守的だけど何が何んでも自分の生活をやっていく、おかされまいとしてそれをくり返していくというのがあるでしょう。

滝田　そうなんですよ。そういう家庭があるはずで、自分の家なんかそうなんですね。

石子　それが必ずしも安全で幸せな家庭とはいえないけれど、戦争がおころうが天皇が死のうが、これだけは守りぬいていくという生活がありますね。それは必ずしもマイナスな要素とは言えないでしょう。

滝田　だから三作以降がぼくの場合問題になってくるわけですよ。いままでのはプロローグみたいな感じなんです。

石子　そうでしょうね。

（一九六八年十一月）

マンガを解放するマンガ

佐々木マキ
中村宏

佐々木　マキ（本名＝長谷川俊彦）　昭和21年神戸生れ。41年「よくあるはなし」を『ガロ』に発表。43年京都市立美術大学中退。44年6月より『朝日ジャーナル』に連載マンガ。代表作「天国で見る夢」「巨大な象」。

中村　宏（なかむら・ひろし）　画家。昭和7年浜松生れ。28年前衛美術会出品、30年日大芸術学部卒。前衛美術会会員。画集に『望遠鏡からの告示』共著『機械学宣言』

錯誤・錯綜・反乱

中村　劇画がどうもおもしろくないのは、コマが単に時間で動いているにすぎないからですね。劇画は、やっぱり映画の引き写しでしかない。映画というのは、時間のコマでできている。劇画はそれをみじかくしただけでしょう。手塚マンガはその最たるものですね。

はじめは、映画的手法が新しさだったんでしょうが、とにかく、いままでの劇画やマンガはコマというものを単に時間の説明で考えていた。ところが、佐々木さんのは、コマが時間からとび出している。それでいてコマを使っている。そういうところがおもしろいですね。

単発一コマでもいいようなものもあるけど、あえて一コママンガにしないで、なんコマかにしている点がおもしろい。逆の意味でコマが生かされている。別の解釈を必要とするわく組みになっていると思うんです。

ページをめくっていって、コマが続いてゆく。それでいて時間の移り変りではなくて、一コマが全体になり、全体が一コマになる。まああえていえば、そこがおもしろいですね。

佐々木　結局、デッチあげなんです。おもしろそうなものばかりをとにかく盛りだくさんつめこんでサービスいっぱいにやれば、映画の予告篇と同じで、自然にそうなりますね。理屈でなしに…。

中村　〃難解マンガ〃とか〃ナンセンスマンガ〃というい方があるらしいが、レッテルだからいけないんじゃなくて、その決め方が実にくだらんのですね。レッテル貼ること自体は悪くはないけれども、貼り方の内容ですよ。とにかく、ジャーナリズムは遅れていますね。

佐々木　遅れていますね。

中村　もう一つ先を見ないといけないですね。だけど見られないんじゃないですか、批評家は。自分で描いたらいいんですよ、結局。佐々木さんのを見ていて、それを一番強く感じましたね。下手でも上手でもいいから、自分で描かなくちゃもうわからんのじゃないかという要素が出てきた。批評と別れた状態としてあるんじゃなくて、批評も絵でできることになってしまった。

コママンガそれ自体、ついにそこまできたという感じですね。イラストでもない絵でもない、コママンガでもない、そういう絵ということでコマ自体の図形が問題になる。コマをパッと出されて、その解釈ではなくて、コマ的な認識が始まる。コマの意識がより物質化したということになるわけですが、どうですかね?

佐々木　ぼくは、描いたあとページの入れかえをすることがあるんです。本当は一ページの中のコマも入れかえたいと思うときがありますね。コマの大きさがまちまちだから、それができないわけですけれども、本当はそこまでやりたいですね。

中村　つまり、コマの反乱ということが問題なんじゃないかな。描かれたことのマン画的意味や、文学的意味よりも、ぼくはそういうことの方がお

もしろいと思ったわけです。
　ともかくも、一駒千駒物語ということが成り立つんじゃないかしら。稲垣足穂さんは「一千一秒物語」というのをかいています。それをさらに縮めて一コマというのを一秒もいらないものにもってゆく。そうすると、そこにマンガの手段としてのコマがあるのではなくて、逆にコマが先にあってその中を埋めていくということになるわけです。佐々木さんにはそういう意識はないですか。何もなくてコマだけを区切って考えるというのは。

佐々木　あります。先に二十枚なら二十枚コマだけをひいてしまうのです。まっ白なコマばっかり、ずらっと。それだけで、まあ自分では、おもしろいのではないかと思うんですけど。何かを描こうかと考えたりするのは、それからです。

中村　ああ、やっぱり。極端にいえば、字も入れなくていいですね。絵がなくてもいいですね。タイトルもセリフもない作品があったけど、そういう意識だと思います。
　佐々木さんのを見ていると、イラスト的部分あり、劇画的部分あり、マンガ的部分ありで、それらの乱舞が今までのマンガ自体を否定していますよ。まあ、一種のアナクロニズムだと思います。
　アナクロニズムといっても、時代遅れということではなくて、時代が錯綜しているという意味でいっているんですが。したがって、佐々木さんのは、絵のジャンルの錯綜があるというわけです。錯誤—錯綜—反乱ですな。
　コマをはずして一頁ものにするということではなくて、逆にわくを縮めていくことによって裏側でコマを意識化してしまったということでもあるわけですね。一種の別の言葉です。

佐々木　五年ぐらい前に描いた落書きが残っているんですけれども、それがちょうどいまのようなものなんです。その頃は、高校生で、こんなのはマンガではないと思っていたから、発表するにしてはできないな、なんて思っていたんです。

ですから、『ガロ』に投稿したときはマンガを描くという意識でストーリーのあるものを描いたわけです。

ただ、そのあとしばらくして描いた、「天国で見る夢」はふだん描いていた落書きを清書したようなものなんです。あの作品は、かなりやけくそで描いたわけで、これをマンガとして見るか何と見るか、反応を試してみたわけですね。マンガ家になろうとは思っていなかったから、ストーリーものとか劇画というのはぜんぜん考えていなかったんです。

中村　そこが逆にいいんじゃないですかな。

佐々木　この前週刊誌の記者がきて、佐々木のマンガはマンガじゃないという人がいるといったけど、「マンガ家になりたい」人とか、「マンガ」を描いている人がそんなことといわれたら痛いけど、ぼくはどうでもいいんです。

落書きから発展した絵を送ったところがたまたま『月刊漫画ガロ』というところだったからマンガ家ということになったんですね。もしぼくが、それをデザインの雑誌にでも投稿していれば、イラストレーターということになっていたでしょう。まったく同じものを投稿していたとしてもね。

ただ、落書きといっても、壁に描いただけでは人がみないからいやなんです。印刷された方がいいですね。出てきかたが仰々しいほどいいですね。落書きが壁に貼ってあるのは当然なんで、それでは駄目なんです。落書きが雑誌社の金をかけて印刷されるのがいいんですね。

もう批評家はいらない

中村　実はね、ぼくの知っている若い人に佐々木マンガのファンがいて、マンガを日記みたいに描いているんですよ。佐々木さんには、そういう意図はありますか。つまり自分の心象のメモというような。

佐々木　もうちょっと自分とは離れていますね。ワンステップあるような気がします。ぼくは落書

きは落書きとして別に描いていますけど。

中村 それはひとつの心象風景となるわけですね。

佐々木 ええ、そうです。あれとこれとこれ、という具合に、単に選ぶだけですから、どうでしょうね。もちろんその選択には自分の心理的な何かが投影されているでしょうから、心象風景といえるかも知れませんが。

中村 そういう原型がコマに短縮されてこういうコマのスタイルの絵になったと解釈していいわけですね。

いわゆる絵画というのは空間だけ。時間を入れるためにはコマが必要とされてくる。しかし佐々木さんのは、時間の推移というのじゃないし、時間を無視してしまったものでもないし、両方がくっついたり、離れたりしているんですね。そのへんが妙におもしろいね。コマにだれかの絵なり写真なりを貼りつけてしまってもいいわけですよね。

佐々木 ええ、そうですね。いろんなものを寄せ集めたいというのがありますね。視覚的収集癖ですか。

中村 そういう感じですね。このままいくとポップアートになりますね。佐々木さんのようなマンガは、いままでちょっとないんじゃないですか。

あるコマの絵と次にくるコマの絵とがぜんぜんちがうのがあるでしょう。またその次もちがうというのがある。一ページ全部絵がちがうのもありますね。ひとコマひとコマはむしろ絵に近い、つまりタブロー絵画に近いですね。マンガ的要素ということは、コマを使うということにおいてですね。

佐々木マンガに対しては、文章ではなくて、マンガで感想を送ってきた方がおもしろいんじゃないかな。

佐々木 おもしろいですね。ぼくの作品を見た人がマンガを描く気になればうれしいですね。

中村 佐々木マンガは、マンガを解放するマンガ

ですね。もう批評家いらんですね。批評家たりとも、マンガを描かなくちゃいけない。下手でもなんでもいいから、そして佐々木さんに送ればいいわけですよ。その次元でわかってくれれば、文章化してもいいでしょうがね。

音楽の世界なんかでいえば、ジャズというのは、自分でつくって自分で歌い演じるでしょう。マンガの世界も、もう佐々木さんが出てきたということで、プロは終りとなるんじゃないかな。

佐々木 こんなこといったら傲慢なんだけど、ぼくは、マンガというのはちっともおもしろくないんですよ。たとえば、いま出まわっているマンガの中で、自分がおもしろいと思うマンガがあれば、自分で描く必要はないんです。ぼく自身がおもしろいために描くんですね。

中村 いまや表現は全部出揃ってしまっている。表現の組み合せしかのこされていない、というわけですかね。

佐々木 そうでしょうね。結局、他人のやったことを自分用につくり変えて、自分の絵の中で、「もう一度視る」ということをしたいのだと思います。

物質としてのコマ

中村 さっきいったことにもどるけど、コマの意味をもうちょっと聞かせて下さい。

佐々木 リズムですね。

中村 するとやっぱり一種の時間ですか。

佐々木 リズムとはいえないけれども、やはりぼくにはリズムが必要なんです。だから、『思想の科学』に描いている一枚ものなんかは描きにくいですね。あれは、『ガロ』の作品とはちがうから、自分自身の考え方をかえないと描けませんね。『思想の科学』のは絵を描いている気持なんです。

中村 コマが続いている方がおもしろいな。しかし、リズムね……。

佐々木 見せ物としておもしろければ、コマが時間でも物質でも何でもどうでもいいですね。

中村 本音はそうでしょうな。（笑）やはり、コ

マがリズムでしかないのなら、ちょっと物質なんぞ望めないね。だけど見せ物としておもしろいためには、どうでもよくないね。コマ、もっと微少にモチーフまで物質というか、オブジェになっていないと見せ物にさえならないと思う。時間なんぞ他人に見せるしろもんじゃない。自分で確認すればそれでいいことだね。時間は生活とか状況のことだ。

そんなもの自分勝手にやればいいことだよ。ことさらマンガにしたり絵にすることはない。要するに時間なんぞはどこまでいっても受身で女性的なんだ。オンナの子にまかせておけばいいことだと思うよ。オトコの子ならもっと物質にこだわらなきゃ。

コマだけとり出したものと他の全体の関係は同質ではないのですか。

佐々木　そうです。それからやっぱりコマはリズムではないんですね。箱、ショーウインドウ、多面体のそれぞれの面、物質だったのですね。

中村さんの話を聞くまでは気がつかなかったんですけど、最初から無意識にコマもまた物質として取り扱かってきているようですから安心して下さい。

中村　ぼくは単発のタブローだから、モチーフを微粒子的に解析しちゃう。だからマンガにはならないですね。しかし、コマというものを意図的に考えてみたいですね。

原体験とかね、ぼくは、どうも、そういうもの好きじゃないんですよ。そういう心理的、ミステリカルなところにもっていかないで、もっと直接的に物質に出会ったショックというものを考えたいですね。でも、大きな意味で潜在意識というものはあるんですね。どう変っても、そういうものは、からまってくる。あえてシュールレアリズムをもち出さなくてもね。そこで、これに対抗して語呂合せみたいだけれども潜在意識に対して潜在物質というものがあるんじゃないかと思うんです。それは何かというと、生れる以前の意識みた

いなものでしょうね。「物質の記憶」という意味と同じですね。

佐々木 かつて一度も見たことがなくて、しかもとてもなつかしい風景、というよりもう少しドラマチックないくつかの光景を描きたいという気持はあるのですが、それが今おっしゃった生まれる以前の意識であるのかどうかはよく解らないんです。

とにかくぼくが描く場合、文学的な意味での表現ということはないです。やってることはつまり〝見せ物〟で、視覚的な体験の機会を提供する、という以上には出ていないと思います。というのはまず自分自身がそれを望んでいるからで、とにかく自由に見るというのは、出っくわしてショックをうけるというのは楽しいことですから。理屈ぬきで。

中村 佐々木マンガでは小道具というものを、たとえば靴なんかにしても丹念に描いているでしょう。細かく描いて、どれが主役かわからないほどピチッとやっているのがあるでしょう。わりとそういうものを組み合せて、場がキチッと出ているのが好きですね。小道具がひとつの言葉になっているという魅力ですね。図鑑みたいな感じもするなあ。

佐々木 ぼく図鑑好きなんですよ。

中村 昔、図画辞典というのがあったけど、マンガ辞典という気がするなあ。モチーフがキチッとしているものは。今までのマンガにはなかった要素ですよ。ぼくも図鑑的な見方する方ですね。

たとえば、手塚マンガ見ていておもしろいのは、ストーリーじゃなくてアトム自体だな。短いパンツかなんかはいていて飛行するアトムはエロチックですね。白土マンガの「サスケ」自身とか「カムイ」の小さい頃とか。それがおもしろいんだな。やはりエロチックでまことにかなしい感じだね。今までのマンガに登場したこういうたぐいの人物だけを集めた人形図画辞典をつくるといいな。

佐々木　ぼくは、百科辞典のさし絵を見るのが好きなんです。何々という項目があってさし絵が入っていますけれども、項目と離れてそのさし絵だけを見ているとおもしろいですね。

中村　図鑑的意識というのは視覚そのものを伝達手段にしようというその意識だと思いますよ。図学的といってもいい。視覚言語というのではなくて、視覚自体が精神を生むというところまで、もってきてもいいです。

絵というのは、だれかが描いてそれを他の人が見るわけだけれども、見るというのは受け身で、描く方が威圧的だ。けれども本当はそれの逆ではないかな。

佐々木　だからぼくは体験だと思うんですが。一つの視覚的な体験、体験というのはからだが解釈することでしょうから。

原体験なんかどうでもいい

中村　よくいわれている原体験というのは意識にのぼるガキ体験をいうんで、状況的に体験しないと原体験にならない。しかし、お母さんの腹の中でぬるぬるしているときだって体験しているわけです。それ以前も、死後も同じことです。

それは、もう原体験とか状況とかいう甘いものではとうてい自覚できない。

佐々木　ええ、そうですね。

中村　原体験というのは、わかればそこで終りですからね。つげさんがいま描けなくなっているというのは、そこなんじゃないかな。たしかにつげさんのはあれでいいとして、もっと昇化しなくちゃいけないとき、苦しいわけです。佐々木マンガの場合、原体験なんてどうでもいいんじゃないですか。その意味では、方法論的には、たしかに今までのマンガから一歩出ていると思う。

マンガとか絵とかがわかれる以前の、自分というものがあったはずだという蓋然性みたいな意識の動きを感じますね。佐々木マンガの小道具は、何もないものの代用物ですからおもしろい です

ね。あったはずだというものの代用物ですね。

佐々木 いまおっしゃったことはよくわかります。アナクロニズムというのはそういう意味でもそうですね。

中村 生れる以前の記憶とか、あるいは死んでからの記憶とかね。これはもう「物質の意識」のことですよ。ぼくは深読みが好きで、自分勝手に解釈するんだけどそれでいいわけですかね。

佐々木 その方がいいですね。この前、原体験を聞かれたんですよ。みんな戦争とか何とかかっこいいのがあるんだけど、ぼくらにはそんなのなくて、あるとすれば、ビートルズですねえ、と答えたんです。

中村 もう原体験世代なんてのは終りですよ。世代論自体がくだらん。状況論も駄目だ。早く何かで突破しないと駄目ですよ。いつまでそんなこといってたって。戦争なんてこというんなら、ベリコフスキーの旧約聖書論の中の金星と火星の戦争までいかなきゃね。そこまで物質化しないと駄目ですね。

そこまでいくと革命なんてえのも一つの物質性がでてくるわけでしょう。レーニンだめ、トロツキーだめマルクスももっと深読みしないとあのままじゃダメだということになって、どの世界も物質性がないとだめになってしまう。劇画の世界も、絵の世界もそうですよ。どの世界の解釈もシュールレアリズムの解釈と同じ〃東大文学部的〃解釈なんですよ。（笑）

あれを壊さないとまずいねえ。まず、見る運動からしてもらいましょうか。その後〃見る言葉〃が出る。

佐々木 中村さんは絵を描きながらしかも理論的に言葉をあやつる人なんですが、言葉の領域にも中村さんには物質の意識があるんじゃないのですか。僕はそういう点ではまだ言葉にいわば大げさな期待をよせているからとても文章書いたりしゃべったりできないです。

中村 言葉もオブジェ（物質性）になるものがす

きだな。もっともっと微粒子的なものが出てくるはずで、そうなると当然物質意識にぶつかりますよ。イメージ主義者や批評家は人間から物質を引き離そうと企らむ。悪質ですよ。じゃあないと自分が助からんからね。でも、彼らはボチボチだめじゃないですかね。ダメになって欲しいですなあ。（笑）

とにかく、佐々木さんのマンガを見てわからんという人は、反省しなくちゃいかんですよ。〃新しい〃とか〃これからのマンガ〃などというい方をする批評家もね。イメージなんかにすりかえたら、ますますわかんないですよね。後は御説教しかのこらない。

佐々木　そうですね。

中村　佐々木さん自身になれるわけじゃあるまいし。

佐々木　すぐアレゴリーとか象徴を読もうとするでしょう。これ以上でも以下でもないという読み方ができないんですよね。

中村　まったくその通りですな。

佐々木　でも、ぼくらより若い人は中村さんがおっしゃった見方をするでしょう。

中村　日常的な認識でごく自然にそうなっていくでしょうね。

佐々木　音楽がいい例ですよ。歌詞でうたわれるのは、ことばで理解されるけれども、スキャットなんかは文学的な解釈できないですよね。「音」が頭にバチバチぶつかってきたり、血の中にどくどく流れ込んできたりするとき、それはもう、グッとくる、とかソウルがある、とかいうやつで直接的なショックです。ぼくは音楽家というのは尊敬しています。

教養主義をとっぱらえ

中村　一つの解釈に文学的批評の要素がどうしてもでてきてしまうことがあるんだね。

佐々木　教養主義なんですね。

中村　そうですね。それをとっぱらわなくてはな

らないわけだけれども、そのために、ぼくは、文学に対しては絵画、状況的考え方に対しては物質というふうに置きかえていかないと駄目だと思うんです。シュールリアリズムにはいい要素があるんだけれども、現代絵画の中では、教養的に引き継がれてきたわけですね。そこでは、やみくもに物質論みたいなものを出さなきゃ駄目だ。

ぼくが前にいった〃読む絵画〃〃見る文章〃の意味もこういうところから考えたわけです。文学の絵画的翻訳ではなくて、あくまで絵画それ自体の中に、文学が同時にある。つまり、視覚的モチーフ主義のことです。精神の言語的解釈ではなく、絵画的飛躍です。物質と精神の短絡の意味ですね。

例えば、イメージを捉えるのではなくて、物質を意識的に捉えるようにしなければ、例えば、佐々木マンガにしてもわからないと思う。

佐々木　そうですね、本当に。

中村　今まではそういう解釈は当てはまらないわけでしょう、何でも。

積み重なっている常識だとか教養をとっぱらってしまって、最後の物質はこれだというものを出さないと、コマとかオブジェ化されたモチーフは出ない。例えば抽象画なんていういい方をしてしまうからいけないんで、あくまでも幾何学とか図形学として意識しなくてはいけないと思うんです。よく空間空間というけれども、物理学者は最終的物質として空間を「場」に置きかえているわけですよ。そのまじめさというものが、芸術くずれや文学くずれ、政治くずれや批評家にはないですよ。（笑）

その点、佐々木マンガはいいですよ。最小単位を何とか出そうとしていますもの、きまじめに。

佐々木　そうしなければ、まず自分が不安だからですね、多分。

中村　それにしても批評家は文学的だねえ。この際マンガに対する考え方を変えなきゃいかんですな。（笑）

批評家というのは、イメージの助けをかりて読むんですね。イメージ万能の時代で、やせても枯れてもイメージでしょ。イメージを新しくしようがどうしようがそんなことはどうでもいいんですよね。

イメージに根拠をもっていこうというのは精神分裂症ですね。絵を見てその背後にあるものを読んで、ついには佐々木マキというのはこうだ、という風になるんでしょうけど、それは絵自体を見てないですね。絵が言葉を越えて交通を生んだということが批評家にはわかっていないんだな、まだ。

佐々木　見るという行為が……。

中村　その点においちゃとくに遅れていますね。

佐々木　そうですね。遅れているというか、ゆがんでいますね。

中村　ああそうね。今まで人世論的文学に慣されすぎた感じだな。

佐々木　そうですね。何か意味があるにちがいない、と見るんですね。純粋に見るというのはむずかしいですが。

中村　むずかしくなっちゃったんだな。

佐々木　アレゴリーじゃないですね。ぼくは見せ物意識があるから、どうですおもしろいでしょうという風なんです。背後にあるものなんか関係ないんです。ですから、これはこういう意味があるという風には見て欲しくない。

中村　オブジェみたいなのは好きですか。

佐々木　絵に興味があります。

中村　まあ絵もオブジェだよ。

佐々木　ことばに疑いをもっているなんていわれるけれども、ぼくはことばを否定していないです。ことばは大事にするんです。大事にしなくちゃいけないと思いますね。ただ、ことばにできることを説明的に絵にすることは、ことばに対する侮辱だと思うんです。

中村　ことばもオブジェにしてしまえばいいわけだ。

佐々木マンガは、すごく饒舌ですよ。これだけ小道具がそろっているんだから。小道具のわかる批評家はいませんか。（笑）

佐々木　批評家ですか。批評家って、つまり存在理由そのものから、ぼくにはピンとこないんです。どんなに尊敬して考えてみてもぼくには口うるさい読者の一種にしか見えないですね。失礼ですが。

「読者サロン」にだれかが批評家という爽雑物ぬきで作者と読者が直接にサシで勝負しようという意味の投書をしていましたが、ぼくは文章の次元で分類されて処理されてしまうのを拒否したいという意味でも、その意見には賛成ですね。

中村　佐々木さんがさっきおっしゃってた、見ることへのゆがみはたしかにあると思いますね。『ガロ』はもっと続けて佐々木マキを出さなくてはいけないですよ。でも佐々木マンガによって、ゆがみがいくらか直ったんじゃないですか。

テレビなんかもゆがんだやつがやっているから困るね。（笑）

ところで、テレビのコマーシャルには興味ありますか。

佐々木　ありますね。

中村　ぼくもドラマなんかより数等いいのがあると思いますね。例えば、どういうのが好きですか。

佐々木　「レナウン・イエイエ」

中村　ああそうですか。話はちがいますが、ぼくは描くことよりも見るのが好きですね。見る方がどうしても先ですね。見るというのは、一種の触覚だけれども、それを越して、何らかのショックがあって、いきなり表現がきちゃいますね。この「イキナリ」ということが文学的な思考の持主にはわからん。視覚的ショックと表現が同時というのがないんじゃないかな。

佐々木マンガを見ているとその「イキナリ」ということがよくわかりますね。つまり教育的だな。（笑）

佐々木　むしろ反教育的要素ですね。何故なら教

育を受けすぎたため、単純で直接的なものを自由な眼で見られなくなっている人をもう一度当初の状態にひきずりおろそうとしているんですから。

見せつけられる不愉快さ

中村　映画はよく見ますか。

佐々木　あまり見ません。

中村　映画のコマはあまり意識しないですか。ショットの変りですね。

佐々木　それはありますね。でも退屈な映画が多いから。ショットの長い映画は舞台を見ている気がするでしょう。でも芝居は、自分の好きなところが見られるからおもしろいですね。ところが、映画は強制的に見たくもないところを見せられるでしょう。映画を見ていると、押しつけがましくて屈辱的なんですよ。

本は読んでいておもしろくなくなれば、また明日ということでパタンと閉じてしまえばいいけど、映画はそういうわけにはいきませんものね。ここ見たくないから次をやってくれといってもやってくれないわけでしょう。映画は、ぼくの方から手を出すことができないんですよ。

中村　コマーシャル映画はどうですか。あれは映画であって映画ではないですけれども、ぼくなんかは、ショットの変り目を意識してしまうんですけどね。コマーシャル映画は、余分なものを捨象しちゃうからおもしろいですね。ドラマもああいうものでいいんですね。

佐々木　コマーシャルはとにかく目をひきつけなくちゃいけないからでしょうね。ドラマは脚本のおもしろさに芯があるから、あとは画面がいくら退屈でもみんな見るだろうと思うんでしょうね。ぼくのにもドラマはあるけれども、見る人は自分でドラマをつくるべきでしょう。

ちょっと変な話だけど、小さいとき映画館の前でスチール写真を見るのが好きだったんですよ。スチール写真を見て自分ですじをつくるんです。それから家へ帰って家の人にそのすじをしゃべる

んですね。そのスチール写真があまりおもしろいから、せがんで家の人に連れてってもらうけど、じっさいはおもしろくないんですよね。コマ切れの中から自分で組立てていく方がよっぽど楽しいですね。

中村　なるほどねえ、わかるねえそれ。それはおもしろいね。

佐々木　それから、見るおもしろさと、見せつけられる不愉快さ、それがスチール写真を見ているのと、じっさいに見たのだと思うんですね。

中村　大体予告篇はおもしろい。（笑）ぼくの場合は、スローモーションというのがものすごくおもしろいですね。あのコマはまさしく微粒子的につながっているんだけど、細かく見ていくとおもしろいですね。それから望遠レンズで見た感じもおもしろいですね。佐々木さんはコマでやっていくときあまり映画は意識しないですか。

佐々木　あまり意識しないですね。マンガのことさえも意識しないですね。描いているものだけですね。何かのかわりにこれをやっているわけではないから。

中村　モチーフというのは大切にしますか。

佐々木　しますね。どうしてこだわるのかな。例えば星とか靴とかヒコーキとか旗とか噴水とか。とにかく提出からの開始であることは確かですが、そこから逆算して行っても何にもないし、そのくせこだわって描いてしまうしよく解らないですね。

中村　マンガをオブジェ化するとモチーフとコマだけが残る。多いにモチーフにこだわって欲しい。ぼくもモチーフに対して自閉です。すじがきマンガとしての劇画は、もっとモチーフを大切にして欲しいですね。

佐々木　ぼくのは、デザイン雑誌にのせれば、イラストではない、マンガだといわれるんでしょうね。

中村　ああそうね。全部の専門雑誌からいびり出されちゃうわけだ。ぼくもそうです。

（一九六九年九月）

〝命を賭ける〟生活と精神

永島慎二
上野昂志

永島　慎二（ながしま・しんじ）　昭和12年東京生れ。中学を中途退学後27年「さんしょのピリちゃん」でデビュー。代表作に「漫画家残酷物語」「青春残酷物語」「フーテン」「民話シリーズ」他。

上野　昂志（うえの・こうし）　評論家。昭和16年東京生れ。40年都立大卒。『ガロ』の「目安箱」、『シネマ70』の「日本映画論」等で活躍。共著に『戯れ歌番外地』

疎開と敗戦の体験から

上野　マンガを描きはじめたのはいつ頃ですか？

永島　正確に描きはじめたのは、戦後間もない頃ですね。22年頃でしょうか。もっと小さい頃から描いてはいたらしいんですが、マンガとして意識して描きだしたのは、その頃でしょう。

上野　何を描こうという意識なしに描きだしていたわけですか？　コマものではなくて普通の絵みたいなものだったわけでしょうか？

永島　ええ、うちのおばあさんに聞きますと小さい頃から絵は好きだったようですね。道路なんかにいっぱい描いていたらしいですね。コマものを描き出したのは小学二年頃です。戦争前と後とで意識として違っていたのは、前は何になりたいと聞かれると大将だとかいっていたのが、戦後は、小学校三年のとき作文を書かされてその中でマンガ家になりたいと答えているんですね。当時マンガ家になりたいなんて思っていたのはぼく一人ら

しかったようですね。

上野　そのあとは好きで描いていたわけですか？

永島　ええ、家は戦争で焼けたんですよ。東京で商売やっていたんですが、おやじが戦争にひっぱられてしまって、おふくろ一人で店をやっていましたけど焼けてしまって、引越したところも焼けてしまって、すってんてんになって田舎に疎開したんです。

上野　東京はどちらだったんですか？

永島　板橋です。

上野　学校に入学した頃疎開ですか？

永島　ええ、一年生を東京ですごして、二年のとき栃木の田舎で終戦を迎えました。

上野　疎開の記憶はかなり残っているわけですか？

永島　ええ、そうですね。ブタ小屋にブタがそろってひっくり返って死んでいたのを見ましたね。機銃掃射でやられたんでしょう。

上野　ぼくなんかも、おやじが教師していたからそれにくっついていって二ヵ所ぐらい疎開しました。長野県へ疎開したらブタがりんごを食っているんですよ。すごいなあ、とその情景があざやかに記憶に残っているんですよ。多分、ブタが死んでいたというのは、大人なら他を見ているんでしょうけれども、子どもにとってはそういうところが印象的でしょうね。

ところで、マンガで食っていこうと思ったのはいつ頃ですか？

永島　ぼくは経済観念がまるでなかったから、中学二年で家をとび出してマンガ家になろうと思っていた頃ですらマンガで食べられるとは思っていなかったですね。雑誌を見るとマンガがのっているわけですが、マンガというのは、趣味で好きな人が描いているんだろうぐらいにしか思っていなかったんです。

おやじがいなくて男はぼく一人ですから、頑張ってもらわなくてはと家の者は思っていたから、マンガ家になるというのはすごく反対されました

ね。勉強ほっぽり出して絵ばかり描いていましたから、破かれていつもおこられていましたよ。

上野　中学二年のとき家をとび出したというのは、完全に学校へ行かなかったわけですか？

永島　ええ。うちはおふくろに、男一人を含めて兄弟四人なんです。東京へ帰ってきても転々としていましたから、転校届なんか空いてしまうんですよ。その間遊んでいるわけですね。そうすると、数学みたいな段階的にやらなければならないものがその間にどんどん進んでいってしまうから、おそわらなくてできる絵みたいのしかできなかったんです。学校へ行かないでマンガを描いている時間の方が多かったですね。

上野　中学二年で学校やめちゃってどうやっていたんですか？

永島　当時、おふくろや姉の観念では、絵かきというのは貧乏だというのがつきもので、家の近くにのんだくれの兄弟がいましてね、お前もああなるああなるというんですよ。こっちとしては、そこまでは落ちたくないと思い、他人にお前おふくろに食わしてもらって好きなことをやっているな、といわれるのがいやでとび出してしまったんです。中学二年の一学期ですね。そうしたら、学校の友だちが応援してやるといって豆腐屋を紹介してくれました。

上野　豆腐屋で住み込みやっていたんですか？

永島　いえ、その前に自分で捜して洗濯屋の小僧に行ってました。それが三週間ぐらいで、そのあと年をごまかして酒屋へ入ったんですよ。

ぼくの若い頃というのは、おふくろに言わせれば、おやじが戦争でいなくなっちゃって、家が焼けちゃって、そのために勉強に打ち込めないで、グレて悪いことのかぎりをつくしていた、ということになるんですよ。行く学校行く学校でケンカしていましたからね。家が貧乏で、学校へ行っても勉強しないからつまらなくて、ケンカ慣れしちゃってね。

学校へいっておもしろいのはちやほやされるこ

とでしたね。だから、低学年の頃は棒を持って威張って歩いていましたけれど、高学年になると暴力ふるっているだけでは格好がつかないんですよ。そのためには特別に何かに秀れていないとだめなので絵を描いていたみたいなんです。絵が上手くてケンカが強けりゃなんとか恰好がつくわけですからね。数えてみると学校は十七、八回転々としているのかな。

上野　そんなに転校していると、どこの学校へ行ったかわからなくなっちゃいますね。

永島　ぜんぜんわからないですね。家の近くの中目黒に縁日が出たんですよ。ある家に柿がたくさん成っていたからそれを盗っちゃって縁日にもっていって売ったこともありました。隣りに皮靴屋のおじさんがいて符牒なんか教えてもらって一生懸命練習して、「ちょろちょろ流れる御茶の水、三五袋もないのに池袋、楽でもないのに有楽町、三五〇円といいたいところだが三〇〇円!」なんていってね。(笑)

上野　売れましたか?

永島　生活がかかっているから、と泣きを入れてね、意外と売れましたよ。

上野　それでまたどこかへ行ったんですか?

永島　とにかく半年ぐらいの間に七、八種職業かえたんです。家でテンプラ屋やっていて、自転車修理店、酒屋、魚屋、洗濯屋、豆腐屋、新聞配達、縁日のタタキ売りなどですね。

手塚マンガとの出会い

上野　マンガの話にもどりますけど、永島さんがご覧になっていた戦前のマンガというのはどういうのですか?

永島　戦前はマンガとしての意識はないんですよ。

上野　戦後はやはり手塚治虫あたりの影響が強いんでしょうか?

永島　手塚先生の影響は大いにありますね。それ一本槍でした。戦後なぜあんなに手塚治虫に傾到

したかといえば、当時手塚の世界しか信じられるものがなかったからだと思います。ぼくたちの小学生時代というのは、今まで教え込まれてきたものがいっぺんにひっくり返ったわけでしょう。手塚は、戦時中トロッコの下だとか、軍需工場にひっぱり出されしながらマンガを描いたりしていたようですが、マンガそのものには反逆精神は出ていないけれども、姿勢にあったわけで、それがぼくたちに魅力としてあったんですね。もちろん、それはあとから考えてそう思うわけですけれども、子どもの直感として捉えていたように思うんです。

上野　ぼくなんかも反省しないでマンガというものを読んじゃっていますね。

永島　ぼくは手塚治虫の『新宝島』買えなかったからメンコ二千枚ととりかえて読んだんですよ。

とにかく、意識として戦争がどうのということはなかったんでしょうけれど、栃木で玉音放送を聞いてポロポロ泣いているんです。敗けることが絶対にあり得ないのに敗けたという現実と、食えない時代ですから台所の米びつから米を盗んで食べたという状態のなかで、それも悪いアメリカと戦うためなんだという教育感があったわけでしょう。そうしたらいっぺんに戦争が終ってアメリカ軍が上陸してくる。そのとき近所の子どもを集めて、アメリカ兵がやってきたら竹やりでやっつけてやろうと待ちかまえていたところが、やってきたアメリカ兵は鬼でも何んでもないんですよ。ガムくれたりキャンデーくれたりしてね。ところが、それすらも毒が入っているんだといわれて、でもそんなもの入ってなくて、とてもだまされた思いがしましたよ。そのへんに手塚マンガの世界に憧れる何かがあったのかもしれませんね。

上野　職業としてマンガを描きだしたのはいつ頃ですか?

永島　中目黒の蛇崩というところにおふくろが住んでいたんですが、その隣りに馬小屋があって、その二階に話をつけて住み込んで、そこで職業の

再就ということで鶴書房という出版社へマンガをもっていったら描かないかという連絡があったんです。

上野　それはいくつぐらいのときですか？

永島　十四才ぐらいですね。前にも話したようにマンガというものは売れるものだとは思っていなかったんです。描いてもっていけば本にしてくれるんだろうと思っていたから、そのままほったらかして豆腐を売っていたんですよ。そうしたらある日電報が届いて鶴書房へ行ってみたら金を出すというんです。ところがその頃家をとび出して盗み、カッパライなんかやっていたから、おふくろはぜんぜん信用しないんですよ。金がもらえるんだったら大威張で家にかえれると思い、鶴書房の人の名刺の裏に、これはマンガの原稿料である、と書いて判を押してもらって金をもって家に帰り、「どうだ！」といったんです。（笑）そのお金が一頁百円で六千円くらいありましたね。中学を中途で働いてもその頃では三千円もらったことはないわけですから……。

上野　なぜ最初に鶴書房へもっていったんですか？

永島　洗濯の小僧しているとき、ちょっと知った人がマンガ家の山根一二三氏を紹介してくれたんです。それで北千住の山根さんの家へ行ったわけです。マンガを描いてもっていったら、そのあとに山根さんの家に鶴書房の人が来て、置いてあったぼくの原稿を見て連絡してきたんです。

ぜひ描かして下さいっていったら、どんなのがいいですか、と聞かれたから時代劇がいいといって。

上野　それから定期的にそこで描かれたわけですか？

永島　おふくろがテンプラ屋やっていて、店の終るのが十一時頃で、そのあと店で描いていたんですけど、こんなことじゃだめだといったりしてましてね。

その少しあと若木書房で「謎の白仮面」という

のを描いたらそれが当って、つげがそのあともちこんだら似たようなものを描かされているんですよ。彼の処女作で「白面夜叉」という作品ですね。

マンガ単行本は三万円ぐらいもらえたから三カ月に一冊描いていれば食っていけたんですよ。昭和二八年頃のことです。あの頃は、十四、五歳でみんなマンガ描いたわけですね。『漫画少年』全盛の時代で、ぼくも二回ほど投稿したことあるんです。友だちがみんな投稿しろというんだけど、これはシロウトの集まりだからなんていってたけど、一度くらいはいいじゃないかということで投稿したら、二回とも佳作ですみっこに小さくしか載らないんですよ。「ああ、この漫画少年の記者は目がないね」なんていってね。（笑）

上野 その頃はお母さんと一緒ですか？

永島 ええ、それからは一緒でした。

上野 雑誌に描かれたのはいつ頃ですか？

永島 読み切りを三十年に描いていますね。三十一年の四月に『少女』に連載しだしたんです。というのは、二十八年から九年にかけて手塚先生のところに手伝いにいってたんですが、そのとき記者の人たちと会っていたからキッカケができたんです。

上野 雑誌の作品はどんな内容ですか？

永島 少女物です。とにかく雑誌に描くというのは桧舞台ですからね。でも、はじめの頃は描き直しを要求されて出版社に七回も通いましたよ。おふくろに電車賃をせびって、涙をのんで通いましたね。

不自由なアメリカ

上野 昨年アメリカへ行ってらっしゃったそうですが、どの辺へ行かれたんですか？

永島 田舎は余り行かないで都会ばかりでしたね、ニューヨークとか。

上野 向うのフーテンなんかに会いましたか？

永島 ええ、ぼくの場合はヒッピーですね。サンフランシスコから一日バークレイに行き大学の中

に入ったりして遊んでいたんですが、ハプニングやろうということになって、硯と墨をもってきて絵や文字を書いたら、見物人の中にすごい日本ファンがいまして、ぜひ夕食に招待したいなんて言うんですよ。行ったら、ヒッピーのアジトで、入口でマリファナやってるけどかまわんかと言う。のぞむところとばかり入っていきました。そこにいた一人がニューヨークのヒッピーのリーダーに紹介状を書いてくれて、それで行ったんです。丁度、日曜日のヒッピーのフェスティバルにぶつかって運がよかった。彼らは主に活動としては、詩なんかを書いたポスターのようなものをあちこちの壁にはりつけたりなんかしていましたね。ぼくは、長野のアカガラスの連中なんかとも少しつき合いがあるんですが、長野の連中は日本中を歩いてまわっているんです。その長野の連中のことを話しましたらアメリカのヒッピーたちはとてもうらやましがりましてね、「日本はまだ自由なんじゃないか、我々はだめなんだ」なんていってましたよ。結局、彼らは原始共同体のような形で皆んなが理想とするものをつくろうと原始林を少し借りてやり始めるんだけども、生活が定着するかしないうちに邪魔物扱いされて追い出されてしまうようですね。いまや我々はジプシー・ヒッピーである、風俗ヒッピーのような悪いヒッピーがいっぱい現われて我々の目指している運動が離れていってしまう、とさかんになげいていました。

上野　日本の方が自由であるという感じは、永島さんがこちらから行っても感じましたか？

永島　ええ、ものすごく感じますね。バスに乗っておばあさんに会ったら、「日本は徴兵制がなくていい、私は徴兵に行く年頃の息子をもっているんだが、本当なら徴兵制のない日本にいって住みたい」と深刻にいうんです。若い人なんか、不自由なんじゃないですかね。ぼくがセントラルパークで見た軍隊の行進なんかは戦前の日本を思わせるようなところがありましたね。群衆がパレードにさかんに歓声を上げてね。

アメリカという国は男性的な感じがする国で、そのあと行ったメキシコは女性的ですね。許すというところからメキシコは出発しているんでしょうね。侵略されること、混血を重ねることを許すわけでしょう。ところが、アメリカというのは雑居家族なわけですけれども最終的には許さないというところがあるように思いました。それから、社会にいくつかの段階があるわけですが、ツテがないと純度の高いところの人に会うことなんかぜったいにできないんです。だから、ぼくなんかも、ある純度にいる人たちにしか会えなかったんですよ。それが独占資本国そのものの姿なんでしょうけれどもね。

上野　日本では見えにくいものがはっきり目に見えるというわけですね。

永島　ええ、そのへんは非常に明瞭ですよ。悪い面もたくさんあるけど、逆にいい面もあって、娯楽面なんかにとくにあるわけですよ。ぼくなんか、若者として考えて一生懸命働くでしょう。働くというのは自分の生活の向上もあるけど、やはり息ぬきしたい楽しみたいためにも働くわけで人間の正しい姿ですよね。ところがいまの日本では、一生懸命働いて、報酬として少しのお金が入る、それでバッチリ楽しめるかというと楽しめない。街へ出て何をしてもどこへ入っても欲求不満にされてポンと放り出されてしまうんだな、アメリカでは少しちがう。

むこうでは遊ぼうと思って働いたら、どこへ行ってもいちおう楽しめる。そのへんはさっぱりしてますよ。はっきりしているんですよね。二ドルの本と三ドルの本はぜんぜん中味が違うんです。

上野　そのかわり値段だけのことはちゃんとあるわけですね。

〃生命を賭ける〃とは何か

上野　若い頃何かに賭けるのは生命を賭けることだ、というのはどういうことですか、そのへんをもう少し話して下さい。

永島　ぼくなんか若い頃家をとび出して危険をともなう遊びをしていて、生命を賭ける覚悟をもっていたから、今度の東大の安田講堂の全学連の行動なんか見てますと、おさまらないものがありますね。ぼくは、不勉強だから学生運動についてよくわからないのですが、東大のことなんか、ぼくは客観的に見ていて、欺満に満ち満ちていると思えるんです。若い人たちに問題があるのも結局は社会背景だと思うな。ああいう形でしか最終的には現われなかった。守るも攻めるもどっちも欺瞞に満ち満ちている。

ぼくは過激なことを口ばしっておこられるんだけど、なぜ安田講堂のてっぺんから五人くらい飛び降りなかったんでしょうね。物をいうということはそういうことだと思います。それができないならはじめからいうべきではないと思います。なぜそういうかといえば、彼らは武装したわけでしょう。武装するという段階からその覚悟はしていなくちゃいけないでしょ。

上野　そのへんをもうすこし……。

永島　アメリカのヒッピーの反戦運動は非常におだやかなんですね。なんの武器ももたないんです。集会でたまたま見たんですけど、女の子なんか花をもっているんですね。あのムードはそれなりに危険性はあるけど、戦争反対のデモなんかに武装は考えられないわけです。武装したら戦いが出てくるわけですよ。それはそれでけっこうだし、日本人はもっともっと血を流し合って殺し合わなければいけないと思うけど、武装していながら追いつめられると手を上げて出てきてしまうのはいただけないですね。何のために生き永えているんだろうと思うわけです。

上野　学生が死ぬことを考えなかったかというとそうじゃないと思いますね。やはり死ぬかもしれないという予想はあってそこに立つだろう、だけど、それは死のうと考えてやるのとは違うと思いますね。運動はそういう方向にはないですよ。

永島　自分がマンガを描いて、どういう方向でど

う生きて行くのかは正直いってはっきりしてないけど、少なくとも今までマンガを描いていく姿勢の中には、大ゲサに言えば命を賭けるというものがいっぱいあったと思うんです。それが、人間が生きていく上の大切なポイントになると思います。したがって、例えば政府なら政府がいま出まわっているマンガなんかいらないというなら、ぼくはやはり鉄カブトで武装して闘うと思うけど……。それと、ぼくはものを営利で考え、政治的に頭がまわらないから非常に極端なことを言いますけどね。そういうものをもって欲しいと思うんですよ。

そして明治維新の若い人の純粋さと、戦争中学徒動員でひっぱられて弾の中をくぐりぬけた人たちの純粋さと、いまの学生の純粋さとは同じものだと思うんです。ただ、背景をかえた次元でおこった場合、今度のような悲劇が生まれるんですよ。命も賭けられないという中途半端な中でしか戦えなかったわけですからね。攻めるほうが傷つけるな、といいながらひっぱたいているんですからね。

俺は生活をかかえて、どれだけの覚悟をもって物事に対処しているかということですね。自分の生活を賭けるということは、生きる死ぬというところにいきつくわけです。ぼくなんかマンガを描く人間としての意識しかなくて政治的関心は稀薄だったけれども、アメリカから帰ってきてフッとズシーンとひとつの重みみたいなものを感じたんです。

上野　自分の生活をどうするかというところで考えるというのは当り前だと思うし、そういうふうに考えないで大学の先生たちは一方で反対ということはいって自分の生活は生活で保障している面があって、意見と生活とを分離してうまく両方をやっているわけですね。

永島さんがある物事に反対するところですぐ生活がかかっちゃって、生き死の問題にかかってくるというのは、よくわかります。そういう風に考えないところが東大なら東大の問題になっていく

ところがあると思う。加藤代行のまわりについている先生たちは、いわば『世界』などという雑誌にいわゆる「進歩的」な文章を書いている人たちですね。ところが一方では東大の特権を全く当然のことして受けていて、しかもそのこと自体を不思議とは考えない、そういう二重生活をやっている。そういう姿勢をどう思うか、と学生に聞かれて答えられない面があるわけですからね。ただ、自分の生活というものを生死という基準で考えるということと、時計台のてっぺんから飛び降りるということとは、一寸、次元が違うんじゃないですか。自分の生活なり、信条なりを生命がけで守る、その結果死ぬと言うのと、自分から死ぬというのとは違うんで、例えば、これから先もっと死ぬ可能性の強い状態ができてきても、そこにこの間、手をあげて出てきた学生が行かないかというとそうじゃない。やはり行きますよ。わかっていても行きますよ。そして死ぬ者もいれば、うまく逃げる者もいる。ぼくも逃げようと懸命になると思うけど。

永島 日本の場合、命を軽んずると、浪花節と片づけられ、右翼的心情と片づけられ、精神主義で片づけられてしまうけれども、片づけてしまってはいけない、〝何か〟があるんです。もっと自分たちの生活を守っていく闘いにおいて、死ぬことも辞さない根強さがあると思う。チェコの焼身自殺した青年のように、物をいうことは、抗議するということは、そういうことだと思う。力がないもののすることは、そういうことだと……。

最終的に命を賭けられない背景をつくり上げたのは、戦後二十年をつくり上げ日本を復興させた人々で、戦後の焼跡から今日を築き、世界で立派に通用する国にしたのは我々だとその四十代の人人は言うわけです。そこで問題が起り、古いものを壊し新しいものをつくろうと立ち上ったとき、ああいう形でしか闘争できない悲劇があるんですね。だから、ああいう終り方ではもったいない、とね……。

上野　たしかにそうだとは思いますけどね……。しかし、あれは終りじゃなくて始まりなんじゃないですか。別に決戦の秋というわけじゃない。これから色々な形で何度でもやる、だからある程度でやめておくというのじゃないですよ。ただ運動には決戦というものはない。もちろん機というものがあるからそういう形をとることもあるけど、そうしながら次へ連続していく。そして、運動の方向性というところから言っても、それは生へ向うもので、その過程で死者の言葉に耳を傾けていかなきゃいけないんだけど、そういうものを辿って全体としては生に向う。だって現在の秩序は死を軸とした体系でしょう。それと、人間っていうのは死を覚悟しても、そこから実際の死に直線的にいくかどうか。

永島　それともう一つプロとしての革命家宣言をかかげる人が少ないのもおもしろいですね。なぜでてこないのかなと思うんです。だって、今後の日本はプロ革命家を必要としているんですから。だから、ぼくがいっているのはただの精神主義ではないわけです。ぬくぬくして生きてきた日本人同志はひっぱたき合っていいと思いますね。頭に手をのせてノコノコとでてくるあのバカどもはどうしようもない。これから一人の人間として生きていくのにどうしようもないですね。

上野　そうすると、東大の学生も含めていまの若いものは歯ごたえがないという感じなんですか？戦後二十年の中で。

永島　人間というのは普遍的なものだから、そんなに本質は変っているとは思わない。ただ教育制度だとかが歪められたり、変ったりしているわけで、社会という大きな背景と一緒にそだっていくんですね。そのなかで、あのときなぜ死ねなかった、あるいは死ななかったと問いつめるより、そういう形でしか自分たちは若い時代をすごせなかったという悲しみみたいなものがあると思います。

つねに時代の変わり目には若い人が登場して回転させていく。そういう人たちはそのなかで燃焼

していくけれども、今の社会はそれがない。逆ないい方すれば非常に悲しい事実があるわけです。東大で費されたエネルギーが七〇年につながる何もなくなってしまって、空虚なものになってしまったと思えるんです。ぼくには彼らに対する期待があって、何らかの発火点になると思っていたから、そうならないのでつい過激なことといってしまんです。

上野　いや、つながるんですよ。永島さんのお考えになるのとは一寸違うんでしょうけれど。僕は、死のうという形でやられると困ると思いますよ。もちろん死ぬかもしれないと思わないのもおかしいと思いますけど。死のうというところには運動は起らない。運動というのは常に過程的なものとしてあるんで、そこには未来も又含まれる。死のうという決意で固まったところで出来るのは、ひとつのモノトーンの世界じゃないですか。

永島　ぼくなんか仕事をしていく者は、そういう気持をもつのではないのですか。我々が資本主義体制の中で生きていくということは仕事が命であって、仕事を切られるというのは死ぬことを意味する。常に自由業でこういう仕事をしているとその覚悟はもっているし、必要なんですよ。社会人としての学生を見ていて、学生だからやっちゃいけないという論法はいけないわけで、何かいおうとするのはそれだけのことが背景としてあってからでないとできないと思います。それが多くの場合、情緒とかムードで流されていって、軽く人間の生命がなくなることもあるけれど、こんどの場合は、とくに効果的ではなかったと思うし、それで結局はできない背景があったんだなと感じます。

よく欺瞞に満ちているとか評論家はいうけれど、あの安田講堂が攻め落される前に加藤代行は抵抗をやめて出てきなさいというけれど、あれほど人を馬鹿にした話もないですね。

上野　それはそうですね。生活のかかっている問題とそれは精神につながっているんだけど、そのつながり方が、例えば学生で言えば、就職してう

まくやっていくんだろうといわれるけれど、いまの場合で、もし本当にやって捕まれば就職はできないし、下宿だとか家だとか洗いざらい調べ上げられてしまうわけで、そういう点でいえば、その人間の生活まで追いつめられてくる面があるわけですね。それはつまり生き死の問題にかかわってくるんだけども、そこと、ここでいま死ぬかということとそのつながり方がちょっと微妙なものがあるんじゃないかと……。

自分はここでは普通の当り前な生活がしていけないし、それを断念してやるわけだけれど、本当はそこに死ぬというのとの間に何か断層があって、ああいう運動でそうやって死ぬというのは問題ですね。現実には場合によっては死ぬことも殺されることも考えられるんで……。ゲバラの死でも死ぬのをまって死ぬんではなくて、生きのびようとして、それでも死ぬときもあって、それは偶然に死んでしまうのであるし……。

永島さんのようないい方をする人は少ないし、そういう風にいうことは必要だと思います。学生にとって必要だというんではなくて、普通の人にとって必要だと思いますけどね。

マンガの伝達方法を問う

永島 最近『ガロ』に抽象的なマンガがのっているでしょう。ぼくの考え方が古いのかもしれないけれど、ぼくはマンガというのは見てくれる人があるというのを前提にして描きはじめるんですよ。だから大前提の姿勢の中では、どんな難かしいどんな抽象的なマンガを描こうと、見る人とコミュニケートをもちたいという姿勢があって、それがマンガを描く出発点にあるんです。対象をだれかにしぼるとかそういうのではなくて非常に漠然としているけれど、どこのだれかに見てもらいたいという願いがある。

ところが、最近の『ガロ』のマンガにマンガとしてコミュニケートを断とうとするところから出発している作品があるでしょう。これは一体マン

ガとしてどういうことなんだろう、かと思う。正直いって、この人のコミュニケートというのは、はじめにコミュニケートをもって出発したのか、それともはじめからもちたくないんだというところから出発したのか、それが知りたいんですよ。

上野　ぼくの感じでは、コミュニケーションをもちたいと思ってももてない、話を通じさせようとしてできない、何かうったえようとしてそれでも何かできない、という焦りみたいなものがあるように思えます。焦りや苛立ちみたいなものがあるんじゃないかと思う。

それは、どもりがいいたいことをついにことばにすることが出来ないで、身ぶりにしかならない、ところが身ぶりになるといいたいことの意味ははっきり伝わってこないけれども、身ぶりとして伝わってくるという面があると思います。マンガについていえばそれがある切実感をともなって迫ってくる場合がありますね。

永島　どもりの人がはなしはじめようとするのはコミュニケートしようとするわけで、その気持は十分わかるんですが、だから相手は何とか一生懸命聞こうとするけれども、俺はどもりだから話してもしようがないんだと前を通りすぎていってしまうとコミュニケートできなくなる。最近のマンガにそんな姿勢が見えるんです。

上野　永島さんはイメージでマンガを描きはじめることはありますか?

永島　ありえないですね。ぜったいにないんです。

上野　ぼくは文章を書こうとする時、頭で絵みたいにして思い浮かべるけれど、その絵みたいなものをはっきりことばにしようと思うんですけど、その間に一つの転換があって、その場合マンガを描く人はどうなるのかなと思って。絵で思い浮かべていれば直接に絵でいけるわけですね。そうするとことばにしていくのとはちょっと違ってくるわけですね。

永島　ええ、おそらくぼくなんかそう思うんですけれどね。ぼくが文章書けないのはそのへんにあ

るんですよね。

上野　コマわりしているときに、フキダシのことばと絵とどちらが先にきますか？

永島　絵のイメージで入る場合と、ことばのイメージで入る場合とあるけれど、山本周五郎が小説をつくり上げていく過程とよく似ていますよね。周五郎の短篇は演出法をよく考えているでしょう。余韻をもって終らせたり、ポンと切って終らせちゃったりして小説づくりがうまい。ぼくなんかも、マンガづくりという方向でやっていきたいですね。

そのとき浮かんできたイメージで描いてしまって、それを完成させてしまうんではなくて、冷静にしばらくおいといて何度も何度も読み返し反省し、ここでいいたかったテーマは何かと考えて、それが十分にいえているかどうかを検討し、不必要な部分は切ってしまうわけです。その次は一コマ一コマがもっているテーマについて検討し、必要なカットばかりがならんでしまい、窮屈な場合は、息ぬきのカットなんか入れていくんです。

いまはそれができないで、どちらかというとハプニング的に描いていってしまうんです。でも、フキダシを書いてから描きはじめるから、どんな作品が出来上るかはわかっているけれども。

上野　いま『ガロ』で民話シリーズを連載していますが、なんで民話シリーズがでてきたのか聞きたいんですが。

永島　いま、活字文化は相当進んで大衆の中にも侵透して、人間の世界を征服しているわけですけれども、映像文化はそこまでいっていない。だけど映像の根底には文字があったと思うんです。ぼくは活字文化の発展を認めるし、文学や詩もとてもいいんですが、それに比例して映像がのびなくてはいけないと思う。

民話は活字以前のイメージの中で拡がっていったわけですけれど、空想豊かな人が自分の親しんでいたイメージとちがっていて、イメージを制限されてしまう危険性もでてくるけれど、話でしか

伝わらなかったものを絵でやる作業をやっていきたい。創作というほどのものではなくて、その点、より描きにくい面もあって不利なんですけれども、マンガの技術がこれぐらいは消化できるんだというサンプル程度にしか考えていない。だからそれで読者にうったえようというのではなく、読者のよく知っている話を聞いてどうでしたか、とね。

上野　話というものは、永島さんの中ではイメージみたいなものがあって、そこからどういうふうに映像にしていくか、はっきりいえないけれど、ふつうはことばで聞いてそれなりにそれぞれ、例えば〝風っ子〟がいってということばで何か思いうかべていきますけれど、その思いうかべていくのとはちがって……。

永島　「風っ子」は民話シリーズに入っていないんです。民話を描くのと創作を描くのとはおのずからちがうので、民話についてはぼく自身民話が好きだからなおさらこわせない気持があるんです。

ぼくにはその出発点に一つの観念があるんです。日本人というのは貧乏であったとね。民話には貧しい話が多いんです。けっきょく農村の二、三男坊が貧乏していて、家がないから嫁ももらえないという境遇におかれたときに夢みたいに民話をつくり出したんではないかと推測するんです。例えば「つるのおんがえし」とかね。

上野　どこかで聞いた話を描かれるわけですね。

永島　ええ、でも本当に語り伝えられたものを描きたいけど数は少ないですね。

上野　永島さんのマンガにはだれかがお話をするというスタイルが多いんですが、お話をするということに対する執着みたいなのがあるんですか？

永島　ええ、民話について言えば、村の子どもをずらりと並べて、おばあさんが「むかしなあー」と話し出すと、子どもたちが「あーい」とあいの手を入れるというムード、その独特のムードをマンガで出したいんです。民話シリーズは、ぼくの

原体験のなかから、ぼく自身の納得のいくものを選び出していきたいと思っています。そこには話に味気ないところもありますけれど、庶民の生活のなかからひろいあげていけば、面白くなるのではないかと思っています。

（一九六九年二月）

社会の中での個人の発見

楠　勝平

梶井　純

楠　勝平（くすのき・しょうへい）　昭和19年東京生れ。中学卒業後マンガ家を志す。35年処女作『剣と』発表後、白土三平主宰の赤目プロに属し、39年『ガロ』10月号より執筆。代表作に「おせん」「臨時ニュース」。

梶井　純（かじい・じゅん）　児童読物研究家。昭和16年東京生れ。38年中大卒。『漫画主義』同人。共著に『現代漫画論集』『つげ義春の世界』

赤目プロに入って

梶井　マンガ家になりたいと思いはじめたのは、いつごろですか？

楠　中学のころ「赤銅鈴之助」が好きだったんですが、わりに簡単に見えてね。なんか絵が好きだったんだけど、ストーリーのあるマンガの世界が楽しくなって。他の学業があまり自信がないんですよ。ですから逃げてきた場所がマンガなんですね。だれでも自分の楽な方向に流れていくわけでしょう。

梶井　それは、一番よくできる方向へやっぱり行くということじゃないんですか。それは一見楽なように見えるんだろうけれど……。逃避だとは思いませんね。

楠　それが楽なんじゃないですか。一番できるということは、結局その中で生き生きとしていられる世界だから。

梶井　生きていくうえにそれが一番楽しいんじゃ

ないかと錯覚してね。

楠　ええ、場所は楽なところなんだけれど、そこから出発すると厳しくなるみたいなね。

梶井　そうでしょうね。

楠　まず最初に楽な方向に流されていって、水たまりみたいな所に流れていった感じで、その水たまりではもう逃げる場所がないみたいなね。決して選択してそこへ行ったんではなくて、逃げまわった末、そこにたどりついて、そこが楽しい。それをもっと楽しくしようと働いて、そういう感じがする。中学三年の頃、マンガを描いてもうけてやろうと思いましたね。でも、いまはそれどころではないような気がします。

梶井　中学を出てからは？

楠　働きに出るつもりだったんだけど、身体をこわしちゃって、しかたなく家でブラブラして好きなマンガを描いてやろうと思いましてね。デビュー作は、十六歳の時なんです。「剣と」という作品でした。

梶井　それは何年ころでしょう？

楠　十年くらい前ですね。六〇年安保の時ですね。その頃、白土先生のところへ行って、それから、また身体をこわしちゃって、あんまり心臓が悪くなっちゃって一生このままかなとも思った。そのとき安保闘争だったんです。そのころは政治意識もなくて、身体もそんなだったんでコタツに胸をよっかからせてテレビの学生の行動を見ていましたね。

梶井　白土さんのところでは、どんなことをしていたんですか。

楠　ぼくは『忍者武芸帳』も一時手伝っているんです。手伝うといっても線の方じゃなくて仕上げですけどね。ベタだとか、線を引くのですね。家から通っていたんですけど、疲れちゃってね。だから先生にずい分心配かけたんじゃないかなあ。それから入院して手術して……。

梶井　白土さんのところをやめたわけですか。

楠　結局、そうなっちまったんで、やめたみたい

なもんですね。でも、また帰ってきて、再び悪くしてしまって。

梶井 その頃は、マンガは描いていたんですか。

楠 デビュー作以後は、ずっと描いてなくて。

梶井 デビュー作は、どこからですか。

楠 三洋社です。ペンネームは違いますけど。そのあと十八になったとき、やっと一作でき上った頃、長井さんが描かないかとやってきて、それが『忍法秘話』に載ったやつですね。昭和三十八年「毒」という作品です。

梶井 それから赤目プロへ行ったんですね。

楠 そうですね。初めは自分の作品を描くことと両立させようと思っていたんですけど、性格的に両立させられないんですね。どうも不器用で……。自分では二〇代に入って自分の作品を残したいという感じをもちましたね。白土先生は、いろいろなことを一生懸命に勉強しているんですよ。すると自分だけ勉強していないみたいな感じがして、やらなけりゃと思っているんだけれど時間がなくって。そういう焦りみたいな意識があった。

梶井 赤目プロの創立当時から参加していたわけですね。それは『ガロ』の創刊以前からですね。

楠 そうですね。

梶井 『ガロ』の二号目に描いていましたね。

楠 「仙丸」ですね。安易な気持で描きはじめてしまったんで、妙な言い訳が入ってしまって。いま思うとなんであんなことをいってしまったのかなあと思って……。

梶井 それから赤目プロを出たんですね。

楠 「仙丸」を描いた後ですね。いまいった理由で。怠慢もあったんでしょうね。

梶井 赤目プロでの生活は、楠さんにとってどうだったんでしょう。

楠 赤目の中でプロの人たちの話を聞いていると面白いですね。そういう中で影響をうけていたと思います。

梶井 「面白い」って、どういうふうに面白かったんですか？

楠　思考角度にしてもぼくなんか考えつかないところがあるし、ぼくより年上の人たちの意見を聞いていると吸収すべき点が非常にあって楽しかったですね。だから、その後に描いた作品も、そのときのものが反映しているでしょうね。

梶井　白土さんと作品について討論したことなんかはないですか？

楠　あんまりないですね。というのは、ぼくが十六の時だったでしょう。だから、「先生」というイメージがすごく強くて、それに言葉なんかも当時はあまり使えなくて、そういう頃から一緒だから、いまもそういうイメージとして残っているんですね。

梶井　あんまり、ものを言えない……？

楠　ええ、だからぼくは、もっとものがいえるような関係だったらいいなあって思います。

時代ものからの転換

梶井　楠さんが『ガロ』の初期に描いていたのは時代ものばかりですね。時代ものというのは、歴史的な背景とか社会風俗とか、いろいろ問題があって、それに対する基礎教養みたいなものが必要なわけでしょう。それはどうやって学んだんですか。

楠　自分で関心があったし、現代ものと両方描けるんだと思っていたんですね。そういう意味では欲張りだったんでしょうね。当時は、時代ものの方が肌に合っていて。

梶井　その「肌に合っていた」というのはなんでしょうね。現代ものを描こうという気になれなかったわけでしょう？

楠　現代ものを描きたいという気持が一方にあって、それでいて時代ものを何作も描いているんですね。当時、単行本の世界で白土先生とか平田弘史さんたちがいて、流行していた、ということも原因しているでしょうね。

梶井　最近の若い作家は時代ものを描かないですね。楠さん自身が描かなくなってしまったわけで

すけれども。

楠　ぼくの場合は、いわゆるチャンバラにあきてきたんですよね。ほんとは「毒」を描くまでは江戸ものは描かなかったんです。当時は、刀を使うような話が多くてね。それが何かつまらなくて、自分では違う方向へ方向へとゆくんです。そうでない作品をもとめていたったんですよ。ストリーにあわせた絵が出てきて、それで描き出したら何か自分にぴったりしてきて無意識に江戸の生活に興味をもちはじめたんです。参考資料などみていると、江戸の風俗とか生活が面白くずるずる入ったんです。

梶井　最近時代ものを書く人がいないようですが、どうしてだと思いますか？

楠　最初に入るのが、わずらわしいんじゃないですか。大げさに考えすぎているようですね。

梶井　テーマにも問題があるんですね。『ガロ』にあるように現代ものだとわりあいかんたんにいくけれど、時代ものだとかなりむずかしい問題があるでしょう。たとえば、現代的な課題みたいなものを自分でかかえている場合に時代ものでどう表現するかはかなりむずかしいんじゃないですか。

楠　最初は、何なのか非常に興味があって、自分のもっているものを何かわからないが、はき出してやろうと思っていたんで、何が出てくるかわからないで描いた。あまり意図的じゃないんです。

梶井　それがぴったりしたのが江戸ものだったというわけですか？

楠　最初江戸時代でなければならないような作品は描かなかったですね。これは現代もの、つまりズボンをはいていてもいいわけですよ。そんな中で時代劇をやっていたみたいなところがありますね。最初は、社会的な問題をもっていましたが、少しずつ個人の問題に興味が変わっていった。

梶井　ではいまは……。

楠　個人の問題ですね。

梶井　そのへんをもう少し具体的に。

楠　感情を含めて、やはり個人というものをつきつめていかないとなにか……。社会と個人という場合も、とくに自分の問題から入っているわけだけど、妙な感情があり、それがどこからきているのかを見ていかないと自分がすくえないような気がするんですね。たとえば「臨時ニュース」も、あれはやはり個人と社会という問題やつながりを考えたものなんです。個人のもっている感情が政治的に利用され、人間の文化が逆作用するというか、うっ積したものが政治的に利用されていくみたいな感じ、ですね。

梶井　個人のことを考えたいし、現在も考えているということは、これからは、社会との関りあいの中で個人というものをとらえていきたいということですか。そして、その関心の出発は楠さんが時代ものを描かなくなった時期と一致しているとみていいんでしょうか。

楠　いや、そうでもないんです。個人の内面を描こうとすると時代ものと関わってくるんですね。社会の中の個人といっても、そうなる場合と、そうでない場合とありますね。

〃合理性〃を超えたところで

梶井　どれがそうでどれがそうでないんですか。

楠　「臨時ニュース」の場合は、個人の感情と社会といったものがあるんです。

梶井　個人だけというものは……。

楠　「盗っ人」みたいなものですね。

梶井　この前友人と話をしていて、楠さんの最近の作品は非常に難解じゃないか、ということが話題になったんです。それはなぜかというと、楠さんの作品のテーマが、いまもいわれたように「個人」の問題とか、「個人と社会」のつながりの問題だとか、つまり大きすぎるんじゃないかという感じがするんですね。たとえば、前者のテーマでいえば、池上さんの作品などは、個人へのそれは、かなり狭いところへ入っていっている。そうだとわかりにくいことはないですね。ところが「個人

楠　個人を客観視している……ですか？

梶井　私的な問題として考えているのではなくて、なにか自分を別なところからみて対象化しているというような感じじゃないんですか。

楠　ええ、そうですね。

梶井　個人へ向かうといっても、つげ義春さんなどは完全に違うわけですよね。

楠　ええ、いまぼくは、つげさんにすごく関心がありますね。もちろん以前から、つげさんの存在は大きくて、なんていうかニクイというか……、そんな感じですね。つげさんが描かれたころというのは、なんであんなのを、とよくわからなかったんですが、いまつげさんを解剖していってみて、いまの自分のおかれている状態とあまりにも関わりあっているんで、またまたつげさんの大きさというか、深さを再認識しているんです。

梶井　つげさんも、初めはわかりやすいとは思われていなかったと思うんですが、そのわかりにくさと、楠さんのそれとは違うと思うんですよ。

と社会」というようなテーマを総体的にとらえようとするとどうしても拡散をおさえ難くなる。それでわかりにくいんじゃないかと思うんです。ぼくは、いまの話を聞くまでは楠さんのテーマは「個人と社会」あるいは「社会の中の個人」ということではなく、「社会」そのものではないかと思っていたんですよ。たとえば「国家」とか「民衆」とか、それに迫っていってるんじゃないかと思っていたんです、とくに最近の現代ものをみていましてね。

楠　いまはなにかすべてせっぱつまったというか、なにかそこから抜けだしたいというような感じがあるんです。だから、いまなにか妙な闇の中に入りこんじゃって、なにかその中で自分のいる場所を知りたいんです。それはだから内面的な問題として「個人」ということを追求したい。

梶井　楠さんの場合、「個人」への関心といっても、あくまで自分のそれを客観視しているような感じですね。

楠　そうですね。ひとつは構成の仕方の問題があるんですよね。昔の作品の構成の仕方といまの作品のそれとはちょっと違うんです。

梶井　どういうところですか？

楠　昔の作り方っていうのは、一種の合理的な作り方だったんじゃないかと思うんです。いま、自分は、いかに無駄を入れるかに興味があるんです。その無駄を構成のなかに入れて……。

梶井　わざとやるわけですか？

楠　ええ、ところが、その無駄というのは何なのかというのをいま自分で考えているとこなんですよ。

梶井　いまのことを具体的にいえば、無駄と思えるようなカットをつなげるということですね。

楠　以前の作品から見れば無駄だといえるということなんです。

梶井　もちろん、いえるからには無駄だと思ってないから「無駄」といえる……。

楠　ええ、ところが失敗すると、ほんとうに無駄になりやすいんですよね。たとえばボールを投げて、はねかえるものが、いまはなにかふところの中に入ってしまうような感じで、これを入れるとだめみたいな気持ですね。どのへんで止めるかというのがいま問題なんです。ぼくは、マンガの世界のなかで「合理的」というのはやはりかみ合わないと思っているんです。「合理性」を超えたところにいかなければいけないと思うんですよ。

梶井　それは、マンガ表現の中には合理的なものはない、という意味ですか。

楠　ええ、ぼくの考えている「合理性」というものは否定されていく、というような……。坂口安吾の、あの『堕落論』ですか、あの中で飛行機について、じつに無駄がないと書いているわけですよね。ぼくは、そうじゃなくて、もっと無駄がなけりゃいけないんじゃないかと思うんです。だから、ぼくは坂口安吾のいた時代背景というのを考えるとき、やはり、ああいった美というものが、要求されたんじゃないかという感じがしますが

ね。

梶井 それは、違うんじゃないですか。いま話をうかがっていると、楠さんは感覚的なものの考え方やとらえ方をしないようですけど、坂口安吾は逆ですよね。それにぼくは、坂口を合理主義的な思考の持主だとは思わないですね。

楠 ええ、もちろんぼくも坂口安吾という人の生活態度はすこしも合理的ではないんじゃないかと気がするんです。いくつか読んでみますとね。だけど、いまのようなものを読むと、ぼくからみると違うんじゃないかという気がするんです。この無駄っていうのが大事なんで、そこに本来的なその作家の人間性とかいうものがあるんじゃないかと考えるんです。

梶井 その「無駄が必要じゃないか」ということですがね、それは楠さんが坂口を論理で切ろうとするからそう思うんじゃないんですか。坂口安吾は楠さん好みとしてあまり合わないでしょ。

楠 この前友だちに、ぼくの美はこういうんだと話したら、坂口安吾は楠さんとはだいぶ違うんだねといわれたんです。それでいま話題にしたんですが。だからもう一度読みかえしてみないと……。たしか必要なものだけが大事なんだ、というようなことを書いてましたね。時代的な感じ方からいったら、そういう時代じゃなかったかな、と思うんです。

梶井 それは関係ないでしょうね。だって一方の楠さんだって、そう考えるということは時代とは関係ないんじゃないですか。

テーマ主義にふれて

梶井 話はちがいますが、原作つきの作品がありますね。

楠 ええ、「赤水」は岩崎さんという人の原作なんです。

梶井 どの程度の原作なんですか。

楠 そうですね……、全体の流れなどはみな岩崎さんの原作ですね。

梶井　どういう構図で、というのまでですか。

楠　それはないです。だからぼくの課題は、あの時代の雰囲気だとか、もちろん文章的には雰囲気は書いてあるんですが、映像的な雰囲気ですね。やる前にだいぶ話し合っていましたから。

梶井　ほかにはありますか。「石匠」もそうですってね。

楠　ええ、同じ人なんです。結局、他人の原作でやるとなんか自分にないものを発見できるような楽しみがありますね。ええ、つまり自分がいままでやってきたものが逆に浮きぼりにされますね。

梶井　確認できる、というわけ……。

楠　そうですね。違う構成の仕方がでてきたりしますしね。

梶井　くらべてどうなんでしょう。原作があるとやりいいですか？

楠　結局、同じなんですよ、時間的には。原作を読んでもう一度自分の頭の中にイメージを通さないとだめなんですね。

梶井　そうすると、自分のもっているテーマと違うものは原作つきでないとできないわけですね。

楠　ええ、だから他人の原作だからといってほっぽり投げる気はないですね。

梶井　楠さんの作品は、作品によってはわかりにくさはあるにしても、ほとんどみんなかなりはっきりしたテーマで描かれていると思うんです。そこで、そういうものではなくて、明確に意図されたテーマ性がなしに描くようなものはないんですか。

楠　そうだなあ……、これからは、そういうものもやってみたいと思っていますね。

梶井　それは、なにか面白いものができそうに思いますね。初めからテーマを意識しないで描かれてたとしても、結果としては当然、その作家のテーマというのは表にでてこざるをえないわけですよね。それは、初めから予想したものではないかもしれないけれども。

楠　短編なんかをやっていても途中で変わってき

てしまうことはありますね。

梶井　それは、どのへんで変わってくるんですか。

楠　コマ割りをやっているときからですね。コマ割りをするというのは、具体的になりますからね。不自然なところなんかがわかるんです。

梶井　楠さんの作品のつくり方というのは、たいていの場合初めからあるテーマがあって描かれるわけですね。すると、いいことばではないんですがそれは、いわばテーマ主義的な作家ということになりますが、テーマ主義的でない作家たちの作品についてはどう思いますか。たとえばつげ義春さんとか。

楠　テーマをもたないですか、つげさんは。

梶井　テーマを前面にだして描いているわけではないでしょうね。つげ忠男さんにしてもそうでしょうね。

楠　うーん、ぼくからみるとテーマを持っているように思えますがね。たしかに具体的にああなってこうなるというものはないと思いますが、テーマを感じますね。

梶井　もちろん、その作家によって描かれるということは、なにかテーマがあるわけですよね。ただ彼らは、初めからそれを意図して描いたわけではないと思うんですよ。

楠　ああ、描いているうちにテーマが浮んでくる……。

梶井　浮んでもこないんじゃないですか。できてしまったら、あるテーマがでてきていた、というようなものでしょうね。楠さんは、そういうつくり方はしないでしょう。

楠　そうでしょうねえ。ただ「チェッ」なんていうのは、どちらかといえばそういうんですけれどね。たとえば、具体的にぼくがでてくる作品はですね、なにかこう、いやなところがあるんですよ。受入れられないような……。それで自分をなんか砕いてしまって、他の人に置きかえてしまう。そうすると客観的にみられるようになります。

梶井　それは、自分を直接的にだすことがいやだ

というわけですね。

楠　ええ、なにか見たくないみたいなところがありますね。ぼくの場合、あまりいいたくないことですが、肉体的な欠陥があってそれをだすのは負けだというような気がしてたんです。それで自分と同じ感情がのるものならば矛盾はしないから、それを他のものに入れ替えて、つまり感情だけをいただいてですね、作品にする。でも、いまは自分を前面にだした作品を描きたいという気持はあるんですよ。

ただ、こういういい方は問題があるかもしれませんが、自分を直接的にだしてくるという話は、なにか創造的なものとつながらないというように思うんです。創作という面からいって違うような気がするんです。

梶井　小説でいえば、私小説的なものはやりたくない、というよりも不信感がある……？

楠　ええ、創作ということからいくとなんかひっかかる。それが、いままでそうさせていた原因でしょうね。

梶井　それで、最近そういうものをやってみようかなと思うのは？

楠　「やってみよう」よりも「やっちまえ」ですね。（笑）そんな感じですね。

梶井　ひらき直りみたいですね。

楠　ええ、そうでない方法が見つかればね、客観的にそれが見られるんだったら、そういう方法の作品を描きたいんです。

構成力と創作力の問題

梶井　ぼくは、いま楠さんがいったような意味での心配は、まったくいらないと思うんですよ。たとえばですよ、自分が実際に見、感じたことを自分を主人公にして描いたとしますね。そして、それは楠さんにいわせればある種の不信感があるというわけですね。でも、いったん描かれてしまったものは、もう自分じゃないわけでしょう。いくらそのまま描いたとしても、絵になったということ

と、それは虚構ではないですか。

楠　結果的には、そうなりますね。

梶井　ええ、だから、そういうつながりでは危惧するには及ばないんじゃないですか。別の危惧はでてくるでしょうか。たとえば適切な例ではないかもしれませんが、つげ義春さんの「やなぎ屋主人」ですね、ぼくはあれを完全に駄目だと思うんです、以前の作品にくらべて。それ以前の作品では、あきらかにつげさんは自分で意識することなく自分を描いていましたね。ところが自分と描かれてしまった虚構の自分とは当然、距離があったわけです。「やなぎ屋主人」では、それが失われてしまいましたね。以前のつげさんの作品ならば、ぼくらはつげさんでは決してあり得ない登場人物に明らかにつげさんを読みとっていたと思うんです。ところが「やなぎ屋主人」では、どう見てもつげさんとしか思えない登場人物に逆につげさんを読みとることができないわけです。だからいまつげさんが「やなぎ屋主人」のあの青年をまったくの創作として造りだしたとしてもその距離はないですね。そして、それは創作という意味で問われるならば、うまくない関係だと思いますね。つまり、そのままを描く、あるいは描かないということは、楠さんがいう創作という点にも問題とはならないと思いますね。

楠　ぼくは、私小説を読むと、構成力というものが重要視されてくるような気がするんです。これはきついいい方かもしれないけれど、構成力がすべてだ、というみたいな。もちろん作家の視点というのはあるわけなんだけれど、自分の人生をふり返ってみてある部分だけをいただいてきて構成すれば作品になる、それはおかしいんじゃないかと思うんです。そこにおける創造性とは果たしてなんなのかなって思うんです。

梶井　時代ものを描いても「現代」を表現することはできるし、逆に現代ものを描いても「現代」を表現できない、ということもあるでしょう。ですから自分の体験をストレートに表現しても、そ

れがそのまま創造性のない私的体験の吐露にはならないんじゃないですか。

楠　「創作」という言葉をつかったときに初めて不思議な感じがするんです。

梶井　しかし、そういうのは「創作」ではない……？

楠　ええ、ただ「創作」という面では、ぼくがいまいったようなものがあるんじゃなかろうか、と思うんです。

梶井　極端にいったら、まったく同じに書いたとしてもそれは同じであるはずがない。たとえば、ニュース映画だって虚構だ、というういい方がありますよね。

楠　ええ、だからそれは、創作性の問題だと思うんですよ。前に黒沢明が、他人が撮ったつまらないフィルムを構成しておもしろくしたという話がありましたが、あれはぼくは、黒沢明は構成したんで創作したんじゃないと思うんです。だからニュースは映画でもテレビでも、構成力の手腕の問題で創作ではないと思っているんです。

滝井　創作にはならないっていうわけですね。創作ってなんですか。

楠　うーん、そういうふうにきかれるといいにくいな。（笑）

滝井　構成力にプラスなんかがあると……。

楠　ええ、なにかそんな気がするんですね。

梶井　その、「なにか」というのはなんでしょう。

楠　なにか「世界」だと思うんです。ぼくの場合なら、この三次元の空間を作品の中で一度つくりかえるということですね。ぼくは、手続きの点からいってもマンガは創作だと思うんですよ。ただそこで描かれる「世界」が問題だと思うんです。

滝井　永島慎二さんの作品ですが、「私マンガ」といわれるし、実際にそうだと思いますが、あれなどどうでしょう。例えば「漫画家残酷物語」ですね、あれなどは永島さんの私的な体験が色濃いと思いますし、恐らくあそこに描かれた会話などは、ほとんど同じことがあったんだと感じられる

わけです。そういう作品は、どうでしょう。創作ではありませんか？

楠　だからさっきもいったように、ぼくは、いまいったような会話なら会話が実際にあったとしたら、ぼくにとっては疑問がありますね。ただ、永島さんの描く線だとか、あの雰囲気なんかは、最初にいった手続きとして創作であることは認めるんです。ただ、やはりむかし会話したことをその通りに描いたのだとしたら、どうも疑問を感じるんです。ちがいますかね。

梶井　さっきから楠さんがいっている「世界」というのは、なんですか。たとえば『つげ義春の世界』というような意味での「世界」ですか。そうじゃないでしょうね。

楠　ええ、先日文芸雑誌で黒井千次と野間宏の対談を読んだんです。その中で、この現在の空間をもう一度再認識したところから書くんだと、つまりこの時代を現在だからというだけ借りるんじゃなくて、もう一度自分の手にとって、その中のものを作品に入れるんだ、というような見方をしているんです。ぼくも、それに非常に興味があって……。

梶井　黒井千次も野間宏もそうでしょうね。ただし、その認識の仕方がまったく駄目なんで、ほんとうはなにもとらえていないということがいえるんじゃないですか。（笑）その場合、もち方が問題になるわけですよ、認識の仕方が……。

楠　ええ、そうですね。

梶井　だから、もし、その認識の方法論がくるっていたら駄目なんじゃないですか。いくら彼らのいう手続きふんだとしても。そこには、やはり「政治と文学」という問題が横たわっていると思いますが、マンガの場合だって同じだと思いますね。改めて「いま」を認識しなおして自分の手を通す、というような手続き、それはたいへん結構ですけれども、それは、いってみればてのひらを開いて水をすくっているつもりでいるのと同じですね、しかも、そこには水なんかないのに。

楠　それはそうですがね。でも、それは作家の問題ですね。作家の資質の問題でしょう?

梶井　ええ、もちろん作家の資質の問題でしょう。でも創作として問題になるのは、それじゃないんですか。マンガならマンガ家が持っている作家の全体性みたいなものが問題になるわけでしょう。そうならば、ごく当り前の意味での創作をしようが、体験を描きうつそうが、同じことなんじゃないですか。

楠　そういってしまえばそうだと思うんですがね。だとしたらですよ、同じ力量の作家の作品だったら私小説じゃない作品の方がいいんじゃないか、とぼくは思いますね。ただ質が高ければいいというのだけでは、残されたものが、なにかひっかかりますね、ぼくは……。違いますかねえ。

梶井　違う違わないというよりも、想像力のゆくえがどこにあるか、あるいはどこにないか、という問題ですよね。だからぼくは、楠さんが感じている危惧なんかまったく心配いらないと思いますね。何を描いてもいいんですよ。楠さんが駄目な作家なら何をやっても駄目だろうし、逆なら何をやってもいいと思いますね。さっき「ヤッチマエ」っていってましたけれど、それがいいんじゃないですか。それだけのことだと思いますね。

楠　想像力は、やっぱり作家の質の問題で、それはわかるんですが、構成力が先になるとはどうしても思えませんね。

（一九七〇七月）

戦後生活の痛み

つげ 忠男
権藤 晋

柘植　忠男（つげ・ただお）　昭和16年東京生れ。つげ義春氏の実弟。中学卒業後、採血会社に就職。35年頃貸本マンガを手がけるが、再びもとの会社で働く。43年『ガロ』でカムバック。

権藤　晋（ごんどう・すすむ）　『漫画主義』同人。昭和15年東京生れ。38年明大卒。共著に『現代漫画論集』『遊侠一匹』

ただ、なんとなく……

権藤　つげさんとは余り話す必要がないんじゃないかと思っているんですけれども……。

月並みな質問ですが、マンガを描きだしたのはいつ頃ですか？

つげ　いつ頃からなんでしょうね。若木書房や三洋社でポチポチ描いていたことがあるんですが、あれは無理に買ってもらった感じでしたね。ぜんぜん絵が描けなかったから売れるようなものじゃなかったんですけど。

権藤　若木や三洋社の頃というと、昭和三十四、五年ですね。じゃあ、まだ十代だったでしょう。

つげ　ええ、十七、八ぐらいです。若木で描いたのは、それよりもっと前ですね。あの頃描いたもので手に残っているのはぜんぜんないんです。

権藤　どんなものがありましたっけ。「道化師」とか「ある彫像」とか……。

つげ　「身体のなくなる話」なんていうのもあり

ましたね。

権藤　スリラーものが多かったように思いますが。

つげ　ええ、あの頃はスリラーもの全盛でね。そのあと時代もの全盛で、じゃあ時代もの描かなくちゃと思って、三洋社では時代もの描いたんです。

権藤　なぜマンガを描いていたんですか。金になるからだったんでしょうか？

つげ　そんな感じがするんですけど、余り思い出せないですね。

権藤　描いていて何を考えていたんでしょうか？

つげ　なんですかね、何もなかったですね。ほかにすることもなかったし、ただなんとなく喫茶店ばかり行っていました。毎晩、友達とつまらない話ばかりして。

権藤　すると、その頃はマンガ家になろうとは思っていなかったのですか？

つげ　ぜんぜん考えなかったですね。先々、マンガを描くかどうか自分でも見当がつきませんでしたね。

権藤　当時の『迷路』なんか見ると〝短篇作家の鬼才つげ忠男〟なんてキャッチフレーズが出ていますよ。

つげ　ああそうですか。それ兄貴が書いたんじゃないですか。『迷路』の編集を兄貴がやっていたから。

権藤　「ある彫像」なんか、いま見てもいい作品だと、ぼくは思いますけど。ほかのスリラーものは、単に怖さだけしか残りませんけど、「ある彫像」には、生き死にの重さみたいなものが感じられるんです。つげさんは、あの作品を描きながら何を思っていたんだろうと想像したりしたんです。

つげ　あれは好きな作品ですね。自分でも、うまいストーリーができたと思って兄貴に見せたんです。そしたら、二回ほど見て、「アアそうか」といったので、あとは聞かなかったんですけども。

権藤　わずか八頁の短篇ですけど、内面心理を描

いたマンガでしょう。そういう意味では難解なものだと思うんです。でも、見てわかってしまった読者は、見なければよかったと感じたんじゃないかとも思うんです。あるいは、貸本屋に来る読者は、そう感じることによって、自からを支えていたんではないかと……。

つげ　ただ……実際ああいう作品だったから、俺の作品がポコッとでても、読者にしてみれば、「何だこれ」ぐらいだったと思うんですがね。

権藤　その頃、劇画についてはどう思っていましたか?

つげ　当時、『影』なんかの劇画が関西から押し寄せてきたんですが、すごく魅力がありましたね。

権藤　でも当初は、やはり手塚治虫あたりからですか?

つげ　そうですね。

権藤　で、その後、マンガをやめて勤めたんですか。

つげ　ええ、勤めたのは中学出てすぐなんですが、それからマンガ描いて、やめて再び勤めたんです。

権藤　どうして一度マンガをやめてしまったんでしょう。

つげ　やはり描けないな、駄目だな、なんて思っていましたね。

権藤　そうすると、一昨年描いた「虫」(東考社刊)までは、しばらく描いていなかったわけですね。

つげ　ええ、家ではコツコツ描いていたんですけど。『ガロ』に投稿しようと思って。

権藤　その間、何をしていたんですか?

つげ　文学に凝っていて、友だちとガリ版刷りの同人雑誌みたいなものをつくったり……。大江健三郎や開高健が好きだったですね。それで小説でも書こうと思ってたんです。同人雑誌といっても、みんな気まぐれだったから0号にはじまって1号で終っちゃったりして。(笑)

権藤　マンガにはもう魅力を感じていなかったんですか?

つげ　マンガは忘れていたみたいですね。

権藤　すると「虫」は、どんな動機で描きだしたんですか？

つげ　結婚したあとで、たいくつしていたので、そういっちゃ悪いんですが。でも描いて、やはりいいなと思いました。

権藤　続けてどんどん描いてみようとも思わなかったんですか？

つげ　べつにそうも思わなかったですね。

権藤　話を聞いていると、作品を是非発表したいという強い気持がなかったように思われるんですが……。

つげ　小説みたいなものを友だちと書いていて、いつごろからマンガにもどっていってしまったのか、正直のところわからないんです。なんとなく、なんとなくという気分が強いみたいで……。

権藤　でも、その頃と今とではまた気分的に多少違ってきているんでしょう。

つげ　そうですね。今はおもしろいですね。自分の好きなものが描けて、何ものにも規制されないから。

権藤　『ガロ』に発表した第一作は、「丘の上でヴィンセント・ヴァン・ゴッホは」でしたが、あれは以前から描こうと思っていたものなんですか？

つげ　最初小説にしようと思っていたんです。ゴッホのことを調べて、一応文章にまとめてあったんですが、これをマンガにしたらおもしろいなと思って、描いてみたんです。いずれにしても描きたいものだったので……。

権藤　文章の場合とマンガとでは同じですか？

つげ　すごく変っていますね。

権藤　文章にするのと、マンガにするのとでは、つげさんにとって違いがありますか？

つげ　違いはあまり出てこないですね。

権藤　最初あの作品を見て、小説的だなあと強く感じたんですよね。それから、〝最後の作品〟という感じがして、ある戦慄感をおぼえたんです。

ここまで描いてしまって、そのあと描くものがあるのか、とね。ストーリーがいくつもあったとして、描けるものなんだろうか、と。

つげ　あの作品は、とにかくコツコツと描いてみたいな、とそういうものでしたね。『ガロ』に投稿して掲載してもらわなくても、それでいいと……。

会社に勤めていたんですが、毎日会社から帰ってくると少しずつ仕上げていったんです。変な気持でしたね。

権藤　あそこに登場する少年は別に深刻がってるわけでもないし、ユーモラスな場面だってあるわけですよね。でも、それがかえって重苦しい印象を与えるんです。ラストで少年がタバコに火を点けるでしょう。静かすぎるんです。虚しさが広がっていくようで……。

ゴッホをおいかけながら、自己を語りつくしてしまった感じがしてね。すべてが出されてしまったみたいで、だから、〝最後の作品〟というような印象が……。

つげ　学校の先生をやっている友人が、「やけにわびしい作品を描いたな」といったけど、そういわれてうれしかったですね。

権藤　「ゴッホ」のあと描かれた作品は、少し傾向が違ってきますね。掲載されなくてもいい、とにかく描こうと思って描いた作品と依頼されて描いたのとは多少違ってくるんでしょうか？

つげ　やはり違いますね。今まで『ガロ』には六作しか発表していませんけれど、自分で印象に残っているのは、「ゴッホ」と次に描いた「懐しのメロディ」ですね。「懐しのメロディ」みたいなものをもう一度描いてみたいと思います。

権藤　「ゴッホ」を見て、次の作品に危惧を抱いていたんですが、「懐しのメロディ」という題を見た瞬間、あるイメージを浮かべたんです。絶対にこういう作品だと、そうしたら、その通りだったので、ものすごくうれしかったですね。「ゴッホ」と「懐しのメロディ」とは、内容が違

うわけですけれども、次に「懐しのメロディ」が出てくるという過程が、よくわかるような気がするんです。

つげ 「懐しのメロディ」は描きたいと思って描いたものですね。実際は、描いているうちに変ってきてしまいましたけど。

〃京成サブ〃は実際に見たことないし、名前だけは聞いていたんで……。

戦争体験と戦後体験

権藤 この作品をみてぼくがとくに感じたのは、つげさんにとって戦後とは何だったのだろうということなんですよ。「懐しのメロディ」のあと「青岸良吉の敗走」「昭和ご詠歌」と続くわけでしょう。それらを見ていて戦後というか、敗戦直後というか、その意味を感じざるを得ないんです。つげさんの口からじかに聞く必要はまったくないんですけれども……。

つげ やはり小学校一、二年生の頃見聞きしたことは忘れられないですね。その頃のことが一番思い出されるんですよね。

権藤 たしかにそうですね。ぼくも戦後の混乱と廃虚を背景にした事柄が強く残っているんです。だからといって、「懐しのメロディ」にしても「青岸良吉の敗走」にしても単なる感傷的な回顧譚ではないですよね。ぼくには、耐えがたい現在に耐えるというのともちょっと違う、なんていうか、現在をじいっと生きてるという感じを受けるんです。

戦中派と思われる中年男の姿なんか、あまりにリアルすぎて、凄味が感じられるんです。

つげ 少年は、当時小学校一、二年くらいですね。中年男は今四十五前後でしょうね。彼らが何をどういう風に受けとっているか描いてみたかったですね。「懐しのメロディ」では、少年や中年男が京成サブをどうみているのか、そして、そのくい違いを描いてみたかったんです。

少年と中年男を出して、お互いに話をさせるは

ずだったんですけれど、描いていくうちに話すことがなくなってしまったんですよね。

権藤　はあ。つげさん自身、中年男の気持がわかりすぎてしまっているんじゃないかと思うんですよ。作品見ていて、つげさん自身が中年男の心情にズブズブ入り込んでいってしまっている感じを受けますね。だから、中年男の存在がすごくリアルに描かれているんじゃないかと……。

つげ　……。中年男にとって、やりきれない感じがするんじゃないかと思うんですよね。

権藤　「懐しの」にしても「青岸」にしても、中年男は無表情なんですね。何を見ているのかよくわからない。いや、何を見ているのでもないし、何も見ていないのでもないかもしれない。でも、その無表情の内側に隠されたというか、隠れてしまった心情は、よくわかるんです。

つげ　そういう人たちは、戦争を経験しているわけだけど、そういう人たちにとって戦争はどういうことなんだろう、どういうことだったんだろうと、疑問に思うんです。ぼくたちの年ぐらいじゃ終ったあとしかわからないし。ぼくたちは、夜、防空壕の中から飛行機の火の玉が飛んでくるのを見てるだけだったから、それが戦争みたいで……。だけど、その人たちにとっては爆弾が落ちて、どうのこうのと。その頃のことを、もっと知りたいと思うんですね。

権藤　なぜ、戦争が気になってしまうんでしょうかね。

つげ　なんででしょうね。やはり自分の知らないことが隠されているからでしょうかね。よく人の話にも、もう二度と戦争はしたくないとか、とにかくすごいもんだと聞かされるけれども、ただそれだけではわからないですよね。変にかんぐるのかもしれないけれど、何かもっと隠されているんではないかという気がするんですよ。

権藤　「懐しの」と「青岸」に登場する中年男はほとんど同じタイプで、というより共通の体験と心情をもった世代に見えるんですが、いわゆる戦

中派に対するある確信みたいなものがありますか?

つげ どうなんだろう。会社勤めしているときいろんな人を見てきたでしょ。マンガに描いたような話は出てこないんですけれども、そういう年輩の人たちを見ていて、その話しぶりや表情からは何を考えているのかわからないんです。もしこういう状態に置かれたら、こうなるんじゃないかって想像するんです。だから想像だけにおわってしまいますね。

権藤 実際、社会の表面だけ見ていたら、このような人が生きているようには見えないわけですよね。

つげ そうですね。日常の生活なんていうものは、どうということはないですものね。しかし、平たくいって戦争に対する責任感みたいなものが戦争を体験した人たちにはあるんでしょうかね。

権藤 ぼくなんかの感じでは一握りだと思うんです。戦争責任みたいなものを感じて生きている人は、かなり無理して生きてるんじゃないかという気がするんです。「懐しの」や「青岸」に見られるように疲れ切って生きてるんじゃないかと。でもやはり少ないんじゃないでしょうか。精神的というか思想的というか苦々しい重みを背負って生きているそういう人たちは、日常生活の中では、敢えてそれを表に出すことをさけているんだろうという気がするんです。そして、多分、ぼくたちの見えないところで結局は消えていってしまうんでしょうね。

つげさんの作品を見ながら、いわゆる戦中派の人たちの小説とか詩、例えば、梅崎春生とか鮎川信夫とかを思い浮かべざるを得なかったんですけどね。

つげ やはり、自分たちのしてきた戦争を彼らは現在どう思っているのか、ということがどうしても気になりますね。「懐しのメロディ」を描いているときなどとくに感じたんだけど。

権藤 空白の中を絶望しながら、いや、絶望も出

来ずに生きているんじゃないかとも思えるし…。

つげ　熱病みたいに戦争戦争で生きてきて、それが瞬間にパッと終っちゃって、そこからその人たちはどういう風に歩いているのか、すぐパッと切り変えられたのかどうかですね。現在は、何くわぬ顔をして生活しているけれど……。

権藤　いろいろな人がいたんでしょうけど、多くは見事に身変ったんでしょうね。十年以上ももっと前に、知識人の間で戦争責任論みたいなものがたたかわされたようなんですけれど、それすら大したものを生んでないですよね。当時、戦争体験を伝達しなくちゃいけないという戦中派知識人がいたし、また伝達しようとしなくたって伝達するもんだという人もいたんだけど、ぼくにとってはどうでもよかった。でも、ぼくは、つげさんの作品を見ながら、彼らがどういおうがいうまいが、伝達しちゃうものなんだとつくづく思ったんです。ぼくは、結果については絶望的だったので、作品を見て、とてもうれしいという以上に共感をおぼえたんですよ。

つげ　そのへんは伝わりますね。俺自身も不思議だな、と思いますね。

権藤　だいたいマンガでは、こういう内容のものは皆無だったでしょう。だから先ず驚きがあったし、うれしかったですね。梅崎春生の「幻化」とか椎名や島尾に見られる思想の重さみたいなものを感じてね。だけどつげさんは、梅崎や島尾たちのような戦中派ではないし、一体何がその核になっているんだろうと考えたりもしたんです。ぼくは、ぼくなりに、つげさんの心情みたいなものがわかるような気がするんですが……。

つげ　いろんな人を見てきたからでしょうね。そういう年輩の人たちが集まって忘年会なりなんなりするでしょう。お酒のんで最初は馬鹿話していて、最後は戦争の話に落ち着くんですよね。軍隊にいてどうとか、それがじめじめして話すわけでもなし、笑いながら楽しそうにしているんだけども、本当はどうなんだろうと思いますね。実際に

楽しそうにしか話できないのかどうかなんて思うんです。たいてい暗い雰囲気なんかじゃないですよ。

権藤　ぼくのおやじなんかも、戦争の話になると元気になるんですね。ぼくはあまり聞いたことないけど、一生懸命話すらしい。すでに戦後二十四年経っているのに、おやじにとって二十四年はまるで無いにひとしく、いまも〃大東亜戦争〃に生きているみたいなもんです。一方では、戦争の悪口をいい、夢ではしょっちゅううなされているらしいんですがね。それでも現在、戦争に支えられて生きているみたいに見えるんです。で、ぼくなんかは空白の戦後、とくに敗戦直後、彼らがどうであったか知りたいんです。

つげ　何を考えて、どうやって生きていたのかしらね。ぼくなんかも食糧難で夜中買い出しに行ったのを憶えているけれど、やっぱりドタドタ食うために走りまわって生きていたみたいですね。

権藤　そして気が付いてみたら〃繁栄の社会〃だったなんてね。

つげ　そうなんですね。ところで、戦争を楽しそうに話しているかぎりで、すごくいい時代だったんでしょうか。つまり戦争さえなければ。

権藤　それはどうですかね。

つげ　今みたいになんでも合理的というもんじゃなくて、計算された生活でない、安っぽくいえば人間的というのはどういうことなのかよくわからないけれど、そういうもの、気どりとかそんなものはなんにもない生活があったのかな。

権藤　おもしろいのは、島尾だったか梅崎だったか、多分両方ともだったと記憶しているんですが、軍隊にいたときが一番充実していた、というような意味のことをいっているんですね。充実していたという気持は、おぼろげには掴めるんですが、正直のところ理解しにくいですね。その充実感は、それ以前つまり戦争へ出征する前とくらべてどうなんだろうというところがまったくわからない。

つげ　第二次大戦以前のことをよく「古き良き時

代」というけれども、どういうことをいうのかなあ。今とどういう風にちがうんでしょうね。

権藤　ぼくは同じなんだと思うんですよ。年をとると感覚や精神が鈍磨してそう映ってしまうんではないかと。だから、あと二、三十年もすると、今が「良き時代」なんていわれかねないですね。

つげ　なにかゆとりみたいなものがあったのかなあなんて思うんですよ。いまは「昭和元禄」といわれているけど、生活しにくいのかなあ……。

権藤　青岸良吉のような人は、「古き良き時代」とは思いもしないんじゃないかと思うな。「古き良き時代」と思う人たちと青岸良吉のような戦争を背負ってしまった人たちとの間には決定的な違いがあるんじゃないか、とね。

つげ　ええ、そういう風に思っていて欲しいという気があるんですね。何んでも楽しそうじゃなくて、「古き良き時代」ですませてしまわないで、たとえ一部でもいいから何か背中にしょってる人がいてもいいんじゃないかと思うんですけどもね。

権藤　これは唐突な質問ですが、傷夷軍人についてちょっと聞きたいんですけれども。

つげ　どういっていいかわからないけど、すごくいやな気分なんですね。なぜあそこにああして立っていなければならないかと思うんですよ。

権藤　池袋の地下道でよく見かけたんですけど、居ないとホッとするんですね。反面、居ないと、居て欲しかったという想いが出てくるんですよ。よくあんなニセモノは早く追放した方がいいという人がいるけど、そうかなあと思うんです。ニセモノだから追放したいんじゃなくて見たくないからなんだと思う。ということは戦争に対する痛みみたいなものをそれぞれがもっている証拠でしょう。

つげ　遠くから見ることはできるんだけれど、そばを通るときはまともに見ることできないですね。

権藤　傷夷軍人の場合とはちがいますけど、つげさんの作品見て、何を今さらとか、何を今ごろに

なって描く必要があるのかという人もいるんじゃないかと思う。逆に、今だからこそといういい方もできるはずで、ぼくは好みだけでいうんではなく、現在深い意味をもっていると思うんですね。

つげ そうかもしれないですね。俺は描きたいし、今だから描くんでしょうね。

権藤 単に風景としての戦後に郷愁を感じているというのとは、大差があるはずですよね。ただ、敗戦直後のことばかりが思い出されてくるというのは、どういうことなのかなあ。つげさんは、それ以後のことはあまり気にならないですか?

つげ ならないですね。戦後のバラックの店がたくさん並んでいた頃からあとは、スポッと抜けちゃうみたいですね。どこでどうして出てきたのかわからないけど。とにかく今、何を見ても何を聞いても感じないような感じなんです。

権藤 そのへんに戦中派との対話の……。

つげ その人たちの心情の方が描き易いんですね。

意味のない会話を凝視める

権藤 つげさんのマンガ見ていて気になったのは、セリフに「……」の部分が多いことですね。セリフにも大分こだわっているようですが。

つげ それはちょっと気をつかうんですよ。普通話をしていてもすらすらいかないで、ポツポツと切れてしまうと思うんですよ。

権藤 絵だけではすまされない、セリフだけでも済まされない、それが「……」になってしまったように感じられるんです。「……」の中に表現しきれないものが凝縮されてしまっている、だからこの「……」にはより以上の意味が込められている感じをもつんです。

つげ 話をしていて、いったん途切れてそのあといいたいんだけれども、いえないというものがあるはずで……。一言いって途切れて、またボソッといって途切れて、というのが日常の会話ですよね。

権藤　本当にそうですね。一番いいたいところが言葉にならず、だから、その沈黙している部分に一番大切なものがあるかもしれないですね。政治的な思想とかイデオロギーとに関係なく、「……」には生きる思想みたいなものが象徴的に表わされていると思うんです。

つげ　描いていて、こういうことばを入れれば簡単に表現できると思うんだけれども、それが入らないで、他のことばを入れてしまい内に込めちゃうような感じにどうしてもなってしまうんです。

権藤　そういうのは、「ある彫像」あたりにもありますね。内へ内へと込めてしまい、ある意味では、最も伝えにくいものになってしまっている。共通したこだわりをもってないとわかりにくいとも受けとられるでしょうね。セリフを追いかけているだけでは駄目なんで、セリフとセリフとの間の無音の声を読まなくちゃならないんですからね。少年と中年男の会話を読んでいてそれを感じますね。

つげ　本当は、お互いが何も話さなくてもいいんですけれども、マンガとして描く以上そうするしかないですからね。

権藤　少年のセリフによって中年男の心情がよく伝わってくるんです。そうすると、少年を出さないで描くということは不可能なことですね。

つげ　ええ。少年はすべてわかっているんです。中年男が次に何をしゃべるかということまで。そういう風に設定してあるから、冷たくいったり、先まわりしていったりするんですね。「懐しのメロディ」はかなり気を使ったんです。二人の感情がわかってもらえたらと思ったんですけど……。結局、一番目立たない平凡な生活をしている人たちは、当時のことを一番感じていると思うんですよ。一番戦争を体験しているから、逆にひっこんで生活しているんじゃないかと思うんです。

権藤　「青岸良吉の敗走」のあとが「昭和ご詠歌」でしたね。あの作品もすごく衝撃的だったんですけれども、くわしい話は他の機会にゆずるとして。

ところで、今の若いマンガ家にしろ小説家にしろ、つげさんが描いているような世界に触れようとはしないでしょう。なぜ描かないのかなあと思うんですよね。不思議でならないですよね。今の新人にすれば、こういう世界を描いて何になるということになるのかもしれないし……。

つげ　と思うんです。そうかもしれないですね。いつまでもそんなことを、と。

会社勤めしていたのは、やっぱりよかったですね。経験したものは描き易いんです。現在は、ガスの配達しているんですが、ボンベ一本百キロもあるんです。両手でかかえて持ち上げるんですよね。聞いたとき百キロというのは重いんですけど、実際に持ったときの百キロというのはもっと重いですね。もうれつですよ。そのもうれつだというのを感じたというのは、例えば紙に描く場合ちがってくるんです。実際どこで重く感じるかということでちがってきますね。

本当におっかないですよ。百キロおっことしたら足なんかつぶれてしまいますから。自動車から降ろすときゴロンとなるんですよ。それを身体で支えるんですけれども、こわいですね。

権藤　なるほどね。こうして実際に話を聞いていると、ものすごくリアルに感じられて……。仕事をしている間は何も考えないでしょうね。

つげ　考えることはなくなってしまいますね。何も考えなくなっちゃうんです。だから理屈なんかどうでもいいんです。自分がそんな感じだから、みんなも同じような気持だと思うんです。

仕事をするというのは、あまりカッコのいいものじゃない。カッコよく仕事するなんてことはないはずですよね。

権藤　生きてる人びとの見えないところ見えにくいところをさぐっていきたい、それをマンガで出していきたい、という想いが生まれてくるんでしょうね。

つげ　ええ、ただすいすいと生活している人たちとして見過ごしちゃっている部分ですね。

権藤　そこで単にストーリイ性のあるマンガとは違ってくると思うんです。もっと思想的というか、生き死にの思想というか、生活者のより深い内面を描く、ぼくにいわせると本当の劇画だという感じがする。つげ義春の真似にすぎないという人もいるけど、かなり異質だと思うんです。つげ義春氏からは、あのような内容のものはでてこないと思うんです。共通したものをもっているにしても、出てきかたがぜんぜんちがうでしょう。絵柄が多少は似ているけれども……。

つげ　兄貴と似ていることはたしかだけれど、自分ではちがったものを描いているつもりでいますね。俺のには、自然の描写は余りなくて、人間そのものの描写というのが一番ですね。じっくりやりますね。いろんな人間を見て描いていきたいと思うんです。

権藤　つげさんの登場人物の表情はセリフ以上のことを語っていってしまうから。それは、生きてる人間のリアルさではなくて、つげ作品のリアルさだと思う。「捜索」では〝蒸発人間〟を描いていますが、あの男の表情、それは「懐しの」や「青岸」にも共通しているんだけど、が〈現在〉という情況を感じさせるんです。冒頭のストリップ劇場からはじまるところは、いいですね。

つげ　「青岸」描いていて、戦争と関係するものを止めようかな、と考えていたんですが、どこかでつながっているんですね。やっぱり離れられないような……。

権藤　その人たちに対する固着したイメージがあるんでしょうね。

つげ　そうでしょうね。どういう見方かわからないけれど、日常の会話を聞いていると、なんでもなくどうということはないんだけれども「やだなあ、やだなあ」という一人言みたいな言葉が聞えてくる。それにはべつに意味もないんでしょうけれど、すごく感じちゃって、みんなそう思って生きているんじゃないかと思ってしまうんです。「やだなあ」ということばがどこから出てくるの

かなと考えると……。

権藤　ぼくなんか、つげさんがいつまでもそういうことにこだわりつづけて欲しいと思うんです。よく、こだわりすぎることは潔癖じゃないと悪くいわれるけれど、そのことが、無責任に戦争を続けさせ、無責任に戦後を転身させてしまったと思うんです。

路地裏をひやかすな

権藤　映画なんか見ますか?

つげ　この頃ほとんど見てないですね。小さいときはよく見ましたね。美空ひばりの「悲しき口笛」とか、週に二回ぐらい行ってましたよ。

権藤　「悲しき口笛」といえば、つげさんの作品の中には、「星の流れに」とか、「異国の丘」とか「上海帰りのリル」とか、当時の歌謡曲がでてくるんですが、当時子どもだった者の方が、その歌の情緒みたいなものを内在させてしまっているような気がしたんです。ぼくなんかも、昭和二十七、八年以後の歌はあまり記憶にないんです。「上海帰りのリル」あたりで、戦後の歌は終ってしまったような気がするんです。

つげ　やっぱり同じですね。春日八郎がでて、三橋美智也、三波春夫とでてくる頃からは、わからないですね。どうでもいいような気がして。

権藤　テレビなんかで〝懐しのメロディ〟なんてやるでしょう。関係ないんですよね。豪華なステージの上でそんな歌を歌われると、違うんだという思いがしてきてしまって、腹立たしいんです。つげさんの「懐しのメロディ」とは無縁だなという感じですね。「上海帰りのリル」なんか歌われると、そんな歌じゃねえ、といいたくなるんです。昔、そう歌われたんじゃないというのではなくて、今、そう歌うもんじゃねえという思いなんですが……。

つげ　現在、同じ世代の人たちを見て、どんなことを考えて生活しているのか、知りたいとも思わないし、話し合ったこともないですね。ふだん目

につくのは派手な服装してチャラチャラして歩いているとか、デモだのなんだのとワーワー騒いでいますけれどもね。新聞読んでも、テレビのニュース見ても何も感じないですね。正直いって感じないんだなあ……。べつに声を大にしていうわけではないけれど、これは勤めてきたせいだと思うんですね。

権藤　ぼくなどは、無秩序と混乱の殺ばつとした時代に「星の流れに」なんかが出てきたんで、平和そうに歌うものじゃないと思うんです。現在が平和だとか泰平だとかぜんぜん思わないけれど、本当は、まだ戦後が終っていないはずだという感じがして……。

つげ　俺には、一般社会のことなんかわからないからどうでもいいんでしょうね。とにかくわからないことの方が多いから。

　勤めていた所で働いている人達のことはよくわかるんです。だまっていてもわかるんです。そういう俺が勤めていた工場の人の日常の会話には興味があるんです。会話のおもしろさですね。

権藤　「ゴッホ」の作品にも組合大会のことなんかでていましたね。

つげ　実際にああなんですよ。組合大会やっても、新聞読んだり、まるっきり関係ない話をしている。終ればパチパチと拍手するんです。とにかく話なんかわかんないですよ。委員長や議長が一生懸命話していても、ブツブツ、ゴチャゴチャいっていて、何か意見出して下さいといわれるとだまっちゃってね。関心があるのは一部の者だけですね。どうでもいいから早く終らせろとか、最後はぶっつぶれちゃえばいいんだっていうんです。結局、毎日不満だらけだけども、それをポンポン表に出して、いつのまにか馬鹿話に移っていってしまうんです。

権藤　そのへんを読者にわかって欲しいと思いますか？

つげ　描いていてわかって欲しいとは意識していないですね。多分わからないと思うんですよ。人

間なんて会話していても何もわからないんだと思いますね。それでいいんだと思っていますから。

すれちがう生活

権藤　つげさんの作品見ていて、つきつめていくと、描かなくてもいいんじゃないかという気もしてくるんです。いや、見るぼく自身が考え込む必要はないんじゃないかもしれないと。しかし、描かれているからこそ、そういう自問自答せざるを得ないわけなんですが。

つげ　こういう路地裏の生活とはまったく逆な生活もあるはずなんですよね。路地裏の会話というのは、余りなかったんじゃないかと思うんです。路地裏の会話というのは、くだらねえととられるし、何の意味もねえじゃねえか、といわれるんだけど、俺はそうじゃないと思う。

権藤　つまりそこで見方の問題にかかわってくるわけでしょう。くだらねえといういい方と、そうじゃないといういい方と。

つげ　路地裏の会話の中にはにじみ出てくる何かがあるけど、逆のいい方する人にはわからないと思うんですね。

権藤　路地裏の会話にこめられた実在感みたいなもの……？

つげ　ええ、その人たちは意識しないで自然にことばにして出してしまうわけでしょう。多少物事を意識してしまう人は理屈づけでことばをはくけど、意識しないで出てくることばの重みですね。だからこそこわいんじゃないでしょうか。

権藤　一般的にそういう会話に対して、単純じゃねえか、といういい方があるけども、まったく逆だと思いますね。そこでは生きること自体が複雑で、複雑さのつみ重ねの上に生活がある、そして、それは複雑なことばとしては出てきようがないと思うんです。むしろ、複雑化したことばの中味こそ、単純なものでうめつくされているんじゃないですかね。

つげ　ええ、そうですね。

権藤　単純なことばの中には複雑すぎて単純化せざるを得ない痛苦が隠されているのかもしれないと思うんです。

そういうのを表現する場合、小説よりマンガ、ことに劇画の場合描き易いんじゃないですか？

つげ　そりゃあそうですね。絵がつきますからある程度まで表現できますね。

権藤　つげ義春氏と鈴木志郎康さんとの対談で、義春氏が「柳田国男の実存的センスで接近することかしら」といっていましたけど、すごくうまいい方だと思ったんですよ。

ところで、義春氏の作品についてはどうですか？

つげ　兄貴のはよく見るし、「ゲンセンカン主人」が一番よかったですね。その次は「ほんやら洞のべんさん」、最近、「峠の犬」を読み返して、いいなあと思ったんです。最後のところで行商人が、「帰らなくちゃならない理由はなんにもないのだが」というのがすごくわかるんですよ。

権藤　「沼」や最近評判の「ねじ式」はどうですか？

つげ　「沼」はどうしても駄目ですね。「峠の犬」とか「べんさん」のようにぴったり入ってこないんです。全体としてすごくかたい印象を受けたんです。「ねじ式」は、とてもわからなかったですね。描く人の感情の盛り上がりがポコンポコンと並べるよりしょうがなくなってしまったんじゃないでしょうかね。

権藤　そうだと思いますね。いま「ねじ式」を絶賛することが流行になってしまって、風俗的なモダニストたちが色々とことばをあやつって論じていますけれど彼らにとっては一時的な流行性の興奮なんでしょうね。「柳田国男の実存的センス」の意味なんか捉えていないでしょうし、彼らにとってそうした〈生活〉なんか関係ないでしょうからね。

つげ　ええ。

権藤　ぼくは、土着だとか、向う側とか、彼岸と

か、そんなことはどうでもいいんじゃないかという気がするんです。

つげ　じっさい路地裏をひやかしたり茶化したりするのはいやですね。裏街の会話には、痛みを深く意識していないけれども……。

権藤　山の手だろうが下町だろうが、結局は同じだと思うんです。区別なんかする必要はない。人間存在とはそんな区別で計れるもんじゃない。でぼくはもしそういういい方をあえてするなら、すべてが路地裏だと思ってるんです。

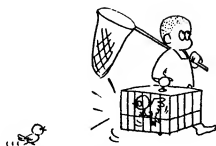
つげ　めちゃくちゃになりながら生きているという感じですよね。理屈なんかつけている暇はない。そうしたものを、俺なりに描いて、「なんだ、これ」といわれてもしょうがない。だからわかれといっても無理で、こちらがわかれといっているわけでもないんですからね。

表面だけ見ていって、フーンこんなのもあるんだな、という見方だけでいいんですよ。この人はこんな生活しているんだな、と深い意味をとらえるんではなくてパラパラとめくっていってね。

表面をサッと素通りしていく見方でいいと思うんです。ふだんの生活って、だれでもそうだと思うんですね。ただすれちがっていくだけの生活ですよね。

（一九六九年五月）

どうしようもなく…………

勝又進
塚崎祥

勝又 進（かつまた・すすむ） 昭和18年宮城県生れ。37年商事会社に就職。40年教育大学入学。『ガロ』41年6月号に入選。

塚崎 祥（つかざき・しょう） 評論家。昭和18年姫路生れ。

「ガロ」の表紙にひかれて

塚崎 生年月日からどうぞ。

勝又 昭和一八年二月生れ。

塚崎 ぼくも一八年なんですが。

勝又 そんなに若いの。（笑）

塚崎 専攻をうかがったことがありましたけど、理学部とか。

勝又 そういうの関係ないね、やめたんだから関係ないよ。

塚崎 いつ頃からマンガを描きはじめたんですか？

勝又 小学校の頃から、会社に入るまで描いていた。

塚崎 途切れないでずっと描いていたんですか？

勝又 小学校の頃、自分で描いてとじて本をつくったことあるよ。怪談とかそんなの描いていたな。うんと描いたんだけど、ほとんどなくなっちゃった。

塚崎　それ発表したことはないんでしょう。いま初期作品集というのが流行だそうだから出したらどう。（笑）

登場したのは『ガロ』でしたね、いつ頃でしたっけ。

勝又　四一年の二月か三月に投稿して、六月号で入選作品として発表されたんだ。

塚崎　ほとんど休まずに毎月発表してますね。起承転結を軸にした四コママンガが多いけど、かなりの量を描くわけでしょう。日記風に描きとめておかないとあんなに描けないだろうと考えるんですけど、どうですか？

勝又　毎日描いているみたい。気にくわないのは捨てちゃうけど、へんなのも描かないと続かないしね。

塚崎　悪いのはすてて、いいのを選んで『ガロ』に載せるの？

勝又　他の雑誌の場合も同じだけどね。

塚崎　小学校の頃のマンガとの出遇いをひとつ。

勝又　小さいときは手塚はあまり好きではなかったね。一番魅かれたのは福井英一。

塚崎　ぼくはそれほどマンガに凝った憶えはないけど、『少年クラブ』とか『少年』を読んでいて、やはり手塚がおもしろかったな。

勝又　福井英一の「ちび天狗」というのがおもしろかった。ぼくは雑誌を買わなかったから友だちに借りて読んでいたな。

塚崎　それがマンガに接近する直接の動機ですか？

勝又　絵はそれ以前から描いていたけど。

塚崎　どんなスタイルの？

勝又　ズラズラした、いくら描いても終らないようなやつ。四コマは、一番めんどくさくなくて手っとり早いから。何編か描いて『ガロ』に送ったら、たまたま載ったから続けて描き出しただけでね。

塚崎　じゃあ、特別に四コマを選んだ決定的な動機はないわけですね。それにしてはおもしろいで

すね。『勝又進特集号』で、いろんな人が難かしいことをいってますけど、そういうのは適当な寝言になるわけですか？

勝又　どうでもいいね。なるほどなというのは一つもないな。四コマで描いているうちに気に入ったのが一つか二つ出てくるので、それがおもしろくて描いている。

塚崎　経歴の方をもう少し。

勝又　北上川の北の方の工業高校へ行ったんだけど、汽車や自転車で何時間もかかった。そこを卒業して、東京の商事会社に勤めたんだ。神田橋の近くにある湿度分析計とか器具のセールスだよね。最初からいやだったけどしょうがなかったからね。機械はいじるのが昔から好きだったけど、売るのはやだったねえ。でもバカバカ売ったよ。ああいうのは、一台一千万円とか何百万円とかすごいのね。でもいやなことといろいろあるね。

塚崎　何年ぐらいいたんですか。

勝又　まる三年。高校卒業してすぐ東京に来て、四十年四月にやめたんだ。おとくい先ができてくるから仲々ぬけられないくらい。いやだったけれどもわかんないんだよねえ。ときどき楽しくなったりするしね。だけど、少しづついやになっているんだよね。何やっていてもいつもそう。

塚崎　ズルズルといつの間にか続いて、いやになって、おもしろくなって、いやになったという感じですか？

勝又　最後にはどうでもいいとなったね。でかい商売になると自宅訪問なんかもするんだよね。向こうもいやなんだろうけど、ぼくはそれよりもっといやでしょ。それで、なんだかんだ競争もあってね。ああいうところにいるとどうしようもないよね。

塚崎　大学へ入ろうと思ったのは？

勝又　だから少しづつ思ったね。物理ならそういうことと関係ないと思ったんだよね。先のことなんかぜんぜん考えていなかった。その頃も少しマンガを描いていたんだ。

塚崎　『ガロ』創刊の頃は？

勝又　知らなかった。木の上に登ったカムイに雪が降っている表紙を見てはじめて知った。あの表紙、どうしようもなく良かったね。それですぐ投稿したんだものね。

塚崎　会社にいた頃？

勝又　ちょう度やめた頃かな。『ガロ』の内容なんてぜんぜん知らなかった。古本屋の片隅にボロボロになって置いてあったのを買ってきて読んだのがはじめて。だから、自分がどんなとこでどういう風に変っていくかなんてわかんないね。

めちゃくちゃに旅行したい

塚崎　大学時代の話はあまり話したくないでしょう。

勝又　しゃべってもいいけど、つまんないね。

塚崎　例の大学闘争の頃にぼくは勝又さんに一、二度会っているんだけど。あのときの印象でいえば活字になるのはあまり良くないと思うんですよ。だから聞く必要はないと思うわけ。あのときぼくは、主観的にも客観的にも興奮状態のときに会ってかなり強烈な印象を受けたんです。勝又さんは、全共闘でもないし、民青でもないし、「腹が立つから一人で何か壊してやるんだ」ということを言っていたけど、そのときの印象がすごくあるんですよ。そういう関わり方をしている人に聞くのは酷であるというのがぼくの判断なんです。それで少くともぼくは、勝又さんがどういう関わり方をしたかというのは全部わかってしまうのでね。

もしわからない人は、マンガの中の大学問題をテーマにしたのを見れば、勝又さんと大学との関わり方がわかるわけで、それでもわからない人はもうダメ！（笑）

ところで、大学やめてこれからどうします。

勝又　どうしようもない。最近は何も考えない、というより考えられない。もう少し落着いて静かにしていたいね。

塚崎　旅行をよくするそうだけど、関係あるんじゃないかな。

勝又　やっぱりやりきれないね。

塚崎　旅行の話がマンガの中に多いけど、最近では四国の祖谷がありましたね。小便小僧のやつね。ぼくも数年前行ったことあるんですけど、谷底まで降りたんですか？

勝又　降りた。谷をズーッと歩いていた。

塚崎　どこで泊ったんですか？

勝又　かずら橋の手前。

塚崎　ぼくはもっと奥の方まで入ってね。三つぐらい部落があって。

勝又　よくあんなとこに住んでいるね。平地なんかぜんぜんなくて、みんなへばりついて生活してんだよね。

塚崎　あそこの人は皆な背が小さいでしょう。本当かどうかしらないけれども、能書きを読んでみると、近親相姦が永く続いて発育不全みたいになったと書いてあったけどね。でも、それは少々オーバーだろうな。

最近は行かないんですか？

勝又　行くよ。

塚崎　月に一度くらい？

勝又　そんなには行かないけど。ブラブラ旅行に行って、そこで描きたい。でも描く気しないんだなあ。描けたらいいなあと思うけど描けないね。

塚崎　祖谷なんかでも帰ってきて描くわけ。

勝又　祖谷のときは、学会で四国に行って、そこで描かないと締切に間に合わないから描いたけどね。

祖谷なんかはほじくるといっぱい出てくるみたいね。四国というのは名前がすごくいいんだな。名前だけで描けそうなんだけど、行くとがっかりしてしまってね。かずら橋なんていい名前だね。

塚崎　「祖谷のかずら橋」という歌があるでしょ。

勝又　「祖谷のかずら橋主となら渡れ　落ちて死んでももろともに」というのでしょ。もろともに、

というところでパッと別れちゃうマンガが浮んでくるな。わりと高いけど、歌の印象とはかなり違うね。歌だと、底が真暗で風が吹き抜ける感じだけどね。

塚崎 なるほどね。あと旅行で行きたいとこはありますか？

勝又 ある、知床へ行きたいな。バスが走ってなくて、歩いていくとこがあるんだってね。

塚崎 ぼくも知床は行きたいな。あとは礼文島とかね。なんで行きたいのかと問かれると困るけどどうしようもないからじゃないですか。

勝又 ぼくは地図見て、変った土地の名前を見ると行きたくなる。すごく響きのいい地名ってあるじゃない。それだけで行っちゃうような。

塚崎 ぼくは最近はなくなったけども、例えば本州の最北端のタップ崎とかへ行ってみたいというイメージがあったんですよね。最北端から北へ向って小便したいみたいなのがあったんですよね。

勝又 よく小便するとこってあるじゃない。どうしてだろうね、なんかあるよね。高いとこから小便したいというのがあるでしょう。

塚崎 そうなんだよね。小便したくなるんだよ。小便したくて本州の最北端へ行くんですよね。

国外に出たいと思うことはありますか？

勝又 ときどきあるね。

塚崎 沖縄はどうですか。

勝又 めちゃくちゃにどこへでも行きたいね。

塚崎 外国でいえば勝又さんはどこの国かなあ。アメリカやハワイではもちろんないし。中国はどうですか。

勝又 山水画なんか好きだから、憧れみたいなのはあるね。今の中国ではなくてね。すごく大きくて、なんでも吸収しちゃうみたいなところがある。

塚崎 とにかく『ガロ』のマンガ家は旅が好きみたいね。

勝又 金があったらどこへでも行きたいな。

塚崎 それは風景を見にですか。

勝又 それもあるけどね……。

塚崎　ぼくは勤めていて、がんじがらめになっているから、ちょっと時間があると出かけちゃうね。時間がないから行きたいと思うわけよ。

故郷というのはどうですか?

勝又　故郷って嫌いだよ。故郷といった場合、あまりいいイメージはないね。だから、どこへ行っても動いていたいみたいなところがあるんだ。

塚崎　ぼくは東京じゃなくちゃいけないという感じはないな。ぼくには故郷というのはない感じでね。本籍は姫路だけど住んだことはないし、おやじの仕事で転々としたから東京が一番長いんでね。でも東京が故郷なんて感じはぜんぜんないしどこといわれたらわかんないね。

旅への誘いということばでいうんなら、自分の生活に底点みたいなものがあって、ある時間の猶余と空間的猶余があって出てくるところがあるわけでしょう。だけどぼくはそうじゃないんだな。

勝又　ぼくはどこかに故郷をつくりたいのかな。だけど、ことばにすると違ってくるからね。だから、いつもあまりしゃべりたくないんだ。

塚崎　ことばでしゃべれないところをマンガでというようなところはありますか?

勝又　やりたいとは思うね。できるできないは別としてね。

四コマと長篇の差異

塚崎　「かっぱ郎」とか「あーほ」「わら草紙」など、最近は長いもの描いていますけど、わりと好きなんです。カッパが出て、カラスが出て、タヌキが出たわけですね。タヌキがどうしようもないやつで、駄目なんでというのはわかるなあ。

四コマと長いのと比較するとやっぱりいくらか違ってくると思いますね。四コマの場合は、どうしようもないという自分の内面を抑制して起承転結の内に押し込んでしまい、ある距離をおいて表現することができるかもしれないけれども、長いのになるとその距離が縮まると思うんです。

勝又　どこまでいっても縮まらないんじゃないか

ね。

塚崎　もし縮まるとすれば、縮まるスピードが問題じゃなくて、距離があるとすれば程度の問題だけれどもね。距離がなくなって一緒になるときというのは決定的に本質的に違ってくるわけでしょう。そういうことがあるかどうかというのはわかんないけれども、だんだんそうなっていくんではないか、距離がゼロになったときどうなるのかなという興味があるんだな。そのとき勝又さんは描けなくなるかもしれない、そういう漠然とした思いがあるわけでね。

勝又　描いていく途中で不安感というのはいつもあるね。

塚崎　描けなくなるだろうというような危機感はないですか？

勝又　いつも思っているけどね。

塚崎　長い作品見てるとだんだんそうなっていくという感じがするんですよね。いつ頃から描けなくなるんじゃないかという気持ができてきたんですか？

勝又　精神状態なんだろうね。ときどき考えるんだけど、いくら描いても林静一さんが描いたように所詮は大道芸人なんだよね。自分を晒して、それを読者が見ているだけなんだものね。だけどやっぱり、めちゃめちゃにのめり込んでいきたいというのがあるね。

塚崎　所詮見ているのが読者だ、というのは、ぼくもそう思いますね。でも、それしかないといわれれば、まったくその通りなんですね。ぼくは読んでいろいろと考えますけれども、自分で描いたり、表現するわけではないから、その関係を越えることはできない絶対性というのがあるから、そういわれると、その通りだと思いますね。

ぼくにとって勝又さんのマンガは、読んだあと勇気がふるいおこされる活精剤的なマンガではないけれども悪い気はしないな。さわやかという感じかな。「カムイ伝」なんかには、よしやるぞと

いった活精剤的な要素が感じられるけれども、勝又さんのにはないですね。

勝又　俺、ときどき読者のケツをけっとばしてやりたいね、アッカンベーしたいね。こんなことというと、じゃあなぜ発表するんだ、といわれるだろうけれどもね。描いて自分で持っていればそれでいいじゃないか、といわれるけれども、でも見せつけるというのはまた違うもので。それで金もらえるんだからおかしいよね。

塚崎　いや、それはおかしくないんじゃないかな。勝手に描いてもっていくというぐらいに考えればいいんだと思いますよ。それが結果として食えちゃうんで、それでいいと思いますけど。

ただ天下国家のためとか、世のため人のためというのを考えないと描けないという人もいるんだろうけど、そういうのはぜんぜんつまらないものね。

勝又　つまんないね。人のためなんて思ってやったことなんか一度もないね。ただいつも逃げているというのはなんとなくバツが悪いと感じるね。

塚崎　逃げているという感じはしないけれども。

勝又　しょっちゅう逃げてるよ、しょっちゅう。

塚崎　でも逃げるのにもいろいろあってね。敵前逃亡というのとはぜんぜん違うんだな。こびを売って逃げているというのとも違う。やっぱり逃げていることにはならないんじゃないかとぼくは思いますよ。

いま本当に駄目になれれば、そんな楽なことはないですね。いまは仲々駄目になれないで中ぶらりんでしょう。駄目になりたいなあという渇望が一方にあって、だけどそうじゃないんだ天下国家だというのがあって、さらにそうじゃないんだというのがあって、変な葛藤というか往復運動があって、そのためにやっぱり駄目になれないのですよね。もし本当に駄目になれれば、それはすごく大変なことだと思います。

勝又　俺、バカバカ考えが変っていってしまうんだよね。あんまり自信ないんだなあ。人間なんて

勝手に変っているんですよねえ。

塚崎　マンガ家になろうとは思っていなかったんですか？

勝又　思わなかったね。なんになろうというのがぜんぜんなかったもの。

塚崎　いまもべつに何になりたいかというのはないんですか？

勝又　先のことは考えたくないね。多分二ケ月先はマンガ描いているね。一年先はわからない。

塚崎　最近は、あの世をスネたいたずら坊頭は出てこないけど、意識的に出さないんですか？

勝又　とくにないけどね。

塚崎　あの坊頭が出てくるやつもおもしろいんだけど、出てこないときの方がぼくはおもしろい。坊頭が出てくると、はっきりしていて作品としてはよく描けているのかもしれないけれどもね。

それから、池に氷が張っていてピチッとわれるのがありましたね。

勝又　「冬の月」というのね。

塚崎　あれがマンガかどうかということになるんでしょうけど、笑いはないですね。悲しくなるんですよね。

勝又　あれは好きだな。冬の月の硬さ、冷たさみたいなものを描きたかったんだ。こう説明しちゃうのは気がひけるけどね。

塚崎　あの作品すごく印象に残っているんですよ。内面世界を出しちゃったみたいな感じですね。

勝又　生きているんだものね。生きていれば泣いたりしているだけではないものね。

塚崎　あれは文学の世界だな。いってもしょうがないことを承知でいう、どうしようもない気持を絵にするとああなっちゃうんでしょうね。普通の四コママンガとくらべるとあれは完結してないんじゃないかと思う。体裁は四コマになっているけど、テーマそれ自体は完結するものじゃないものね。

勝又　俳句に近いもの描きたかったんだね。全部追いつめていくとどうなるんだろうという感じ、

結局、そういう意味でぼくの自己満足だな。

塚崎 笑いをベースとした他の四コママンガは起承転結のそれなりの順序で完結していると思うけれども、「冬の月」のテーマで同じものをいくら描いても自分の表現したいものはぜったい描けないと思うんです。だから完結するはずがないですよね。文字はないし、人物は出てこないし、ある風景があるんだけれども、いろんなことを考えさせることはたしかですね。

「冬の月」は主観でしか読めない。距離をおいて客観的に読むという作品ではないと思うんですよ。べつに深刻に読むということではないけれども、読み終えたあとかまえてしまうということはぼくの場合にはあるんです。

常套の質問だけど、なぜ描くの?

勝又 金もらえるからね。

塚崎 必ずしも厳密に生活の手段というわけでもないでしょ?

勝又 まあ食っていくのはなんでも食っていけるからね。

塚崎 やっぱり描きたいなという?

勝又 ときどきでね。

塚崎 他のマンガのこと聞きたいんだけど。

勝又 つげさんでは「紅い花」とか「山椒魚」が好きだ。

塚崎 ぼくも「紅い花」は好きだな、「山椒魚」はそれほどでもないし、「ねじ式」もね。

勝又 それからね、「ほんやら洞のべんさん」描いたあとつげさんは、すごくいやだったんじゃないかと思うよ、しまったなあと思ったんじゃないかなあ。どこでそう感じたのか説明できないけれどもね。

塚崎 ぼくはあと「長八の宿」ね。

勝又 ああれもいいね。「ねじ式」とか「ゲンセン館主人」とかあとの方のはあまり好きじゃない。

塚崎 滝田さんのはどうですか?

勝又 「寺島町奇譚」を別にすると「ラララの恋

人」が好きだな。あれは構成が変っていて、リズムでしょ、ああいうリズミカルなのがおもしろいな。短篇にもいいのがあるね。

塚崎　「長い道」の「人間長いうちにはいろんなことがあり申す」なんていうのいいね。ぼくは、つげ忠男さんのものわりと好きで、つげ忠男後援会でもつくろうかとね。（笑）

勝又　いいね、「河童の居る川」とか「昭和御詠歌」なんかね。「昭和御詠歌」でお母さんを描いた絵がすごくよかった。

塚崎　あの人のは暗いですね。いやらしくなく暗いんだなあ。

ふてくされて、憂うつで

塚崎　歌謡曲が好きだそうですけど。

勝又　最近は日吉ミミの「男と女のお話」というのがいいね。ひどくふてくされて歌うんだ。内容というより全体の雰囲気が投げやりでね。「恋人にふられたのよくある話じゃないか」とか「男と女がためいきついている」というところがあってね、最初聞いたのは、旅行にいったら芝居小屋でそのレコードかけていたんだな。

塚崎　ぼくはテレビはほとんど見ないし、ラジオもないし、パチンコ屋とか酒飲んでいていいなと思うときがある。自分が歌を選択する、好きになるというのは、歌の雰囲気とかすじとかそんな理屈じゃないな。なんとなく歌っちゃう。石田あゆみが好きなわけではないけれども「あなたならどうする」というとこなんか理屈なしに口ずさんじゃう。歌謡曲が、人間の生き死に直接的に関わってくるかなあ。

勝又　俺わりかしめちゃくちゃで、岸洋子の「希望」や加藤登喜子の「別れの数え唄」も好きだね。歌手なんてだれだっていいんだ。

塚崎　明るい未来が開けるようなのは好きじゃないみたいですね。

勝又　佐良直美みたいのは空々しいね。歌手はだれか知らないけれども「夜に生れて夜に咲く」と

いうのがあるけど好きだな。聞いていると悲しくなるよ。

いますごくユーウツなんだ。対談と関係ないけど、どうしようもないな。自分がどうなっているかわかんないね。

塚崎　憂うつになると何を考えるんですか？　酒を飲むとか。

勝又　じーっとしているね。じーっとしていてある時期すぎるといつの間にか楽しくなる。

塚崎　憂うつが極点に達すると、どうでもいいやとなることはないですね。ぜんぜん眠れないときあるでしょう？

勝又　あるよ、しょっちゅうあるよ。いつもどうでもいいやというのあるけど、そのうちなんとなく理屈なしに楽しくなるね。それでしばらくは持ちこたえることもあるんだ。俺がマンガ描けるというのは、そういうことがあるからかもしれないね。だって、感情が平胆だったら何も描くことないものね。

塚崎　感情の起伏というのは周期的にくるんですか？

勝又　そうだな。みんなそうじゃないかな。

塚崎　ぼくはだんだん縮まってきたみたいで三ケ月に一ぺんくらい、ものすごく憂うつになる。

勝又　俺はてんで短かいよ。昔からそうなんだな。他人が見たら精神分裂みたいに見えるかもしれないな。

（一九七〇年六月）

画家からマンガ家へ

赤瀬川原平
石子順造

石子　順造（前出参照）

赤瀬川原平（あかせがわ・げんぺい）　画家。昭和12年横浜生れ。29年武蔵野美術大入学。35年〝ネオダダ〟を経て38年ハイレッドセンターを結成41年模型千円札で起訴45年に有罪確定。著書に『オブジェを持った無産者』

千円札のすき間から

石子　千円札裁判の最高裁判決がでて、「懲役三月、執行猶予一年」というあなたの有罪が確定したわけだけど、先ずその感想から聞かしてくれませんか。

赤瀬川　感想ね、日常感覚としてズルズルってきているから今になって特にはないですね。ただときどき今は執行猶予期間中なんだとふっと思うけど……。普通は忘れているよね。

石子　それが執行猶予の実効みたいなものでしょう。ふだん目の前にあるわけではなく、何かのときに拘束するんで、そういう形で刑が執行されているわけなんでしょう。やっぱり猶予じゃないですよ。

『オブジェを持った無産者』（現代思潮社刊）というあなたの本がつい先頃出たけど、あの本では上告したとき千円札裁判事件は〝終った〟と書いてたね。

赤瀬川　ぼくとしては、上告したとき、もういい、というか、もうめんどくさいという感じがあってね。いわゆるふつうの裁判とは違うでしょう。裁判というのは一般には食うか食われるかでしょう。でも、ぼくの形式となった裁判というか……。最初は懲役にぶち込まれるかもしれない、生きるか死ぬか、ということがあったんだけれども、上告のときはもう形式だけみたいな、ね。

石子　日常生活の中で裁判を重みとしてだんだん感じなくなってくる、いわば裁判を泳いでいくって……。

赤瀬川　だから判決の感想というのは、よく考えてみないとわからない、というところかな。滝口修造氏は、はっきり違う、といってますね。つまり、予測できた判決だけどそれが決定されたとなれば違う、というわけですね。

石子　あなたの本には、裁判の始まる前から書いたものが収められているんだけど、六〇年代のあなたの情況を、いわゆる大情況との対応を考えずには読めないわけですよ、ぼくは。それを学生運動とかいった情況と早急に結びつけようとはまったく思わないけど、その中であなたが、美術からマンガへ移行していく運動みたいなものを感じる。あなたは、千円札つくったとき、裁判のときでもいわれたけど、現代美術の世界史的な動向にそくして「千円札模型」は評価された。そこにあなたがいるいないは別にして……。

赤瀬川　あれは戦術の意味でね。

石子　ということもあったけどね。一応、六〇年代初期の現代芸術のもっとも代表的な作品の一つという評価が弁護士側に一貫してあったんですよね。いわばあなたは、現代美術家とみなされた。そういうところから出発していながら、『現代の眼』の六月号のあなたの作品では、三頁を真白にしてしまって、現代美術は〝バカバカしい〟といって一種の離縁状みたいな。

赤瀬川　ウーン、あれは必ずしもぼくのナマのことばじゃないわけですよね。ぼくがそう思ってい

るということではなくて、要するに、あの白いページをつくったということにつけくわえて書いているのだから、ぼくの談話とは違うわけ。〝バカバカしい〟とは書いてあるけど、あのように雑誌の中に白い頁があるというのは、やはりおもしろいんですよね。

石子 だから、あれをイラストとしてどうみるかということではなくて……。べつにあなたの決意表明であるとは思わないけれども……。

つまり、ぼくがいいたかったのは、千円札裁判以来一貫した日常的知覚・認識の問題性をひきずりながらあなたの作品が生れてきたと思うんです。被告席に立つという体験と対応して、ポスターとかイラストとかチラシや「天下泰平」の小旗が生れてきた。一方、いわゆる現代美術の潮流としては、ハプニング、ポップ・アート、ネイチャー・アートとなって万博の方へずっといっている。あなたはそこから段々にはずれて拡がって、いわゆるマンガの方向へ向っていく過程が一つあると思う。

そういう中であなたの本も出てきたんで、あなたの歩みを六〇年代の美術史的な展開や情況との対応で考えざるを得ないということね。といってあなたがデモにいったり、千円札事件などですぐれて政治的になったとは思わない。それは、そのままあなたの中にずっとひきずられていたんだと思う。だもんだから、とりわけあなたが、なぜマンガを描く気になったのか、そのきっかけみたいなものをぼくなりに考えてみたかったんだな。

赤瀬川 最初あるのは、個人的なクセというか体質にマンガ的なものがあってね。ハイレッドセンターのやったことのなかにも当然あったと思うんですよ。中西夏之なんかにもそういうクセがある。もちろん絵に描いたマンガじゃないけど、ハプニングのなかにはマンガ的要素はあったと思うんだけど。

石子 ああ描くようになったきっかけ？

そうね、はっきりマンガを描こうと意識し

たきっかけ……。

赤瀬川　結局、要するに商売と仕事がぜんぜん別だったんですよね。それが一つありますね。学生の頃から絵を描いているけど絵で食えるわけではなし、何か考えたりやったりしているうちに一緒になっちゃって……。

とにかく印刷物で金をかせぐということになってきたあたりからだなあ。

石子　ということは、食うための仕事をやるという生活者としての主体と、表現者の主体というのと二つあったというような……?

赤瀬川　二つになってしまったわけですね。

石子　やりたいことでは食えなくて、そこらへんのすき間から千円札がでてきてしまったということかな。

赤瀬川　まあ……そうですね。

いや、そういうこともいえるという……。千円札でそれが一緒になりかかったというか、本当にニセ札をつくっていたら、ピタッと一本になっていたんだけど、ところがニセ札はつくらなかったわけでね。

石子　そうね、ねじれよじれて。

赤瀬川　それで何かやることがなくなっちゃったみたいで。まあたしかにニセ札をつくることなんかはやりたいことだったんだろうけれども、そこにいくまでには相当な決意がいるし、余分なものは投げすてなけりゃいけないわけでね。でもそうもまとまらずになんとなく何もやりたくなくなっちゃったんじゃないかなあ。やっぱりきっかけは千円札からでしょうね。

石子　でもさあ、あなたがマンガを描いているのをみて、やりたいことで食っていけそうだとは思わないけど。やりたいことだけで食っている人なんてのはめったにいないだろうし、みんなあるときは趣味的にやったり、あるときは諦めて食うための仕事をやっているわけでしょう。食うための仕事とやりたい事というのは、必ずしも対立しない。ときには相乗化するし、また相互に表現の動

因にもなりうる。ところがあなたのやっているイラストにしても、文章にしても、外からみてみると、やりたいようにやって食っている男だとわりとみなされているんでね。

赤瀬川 そういう面はあるかもしれないですよ。仕事をたのまれてその中にやりたい要素がちょっとあれば、ぼくはそればかりをやってしまうんですよ。それがそのまま受入れられるか、切られてしまうかで、切られないで採用されれば、結局やりたいことやって食っているということになるでしょうね。

でも結局は頼まれた仕事をやらないと食えないし、しょうがなしにそのどこかにやりたいことをみつけちゃうんでしょうね。

アッと叫んだ「李さん一家」

石子 『現代の眼』のグラビアをはじめにやって、それから『芸術生活』『サンデー毎日』『イラストレーション』などでマンガみたいなイラストみたいなことをやってきて、今度『ガロ』に「お座敷」ですよね。それらのマンガを見て、自覚的にマンガ家になろうと思っているとはぼくには思えないんだけど、いよいよ赤瀬川は美術を捨てて本格的にマンガを描き出したとみる人もいるよ。

赤瀬川 いよいよマンガ家に転向しましたか、なんていわれてね。転向といえばガッチリ左だったのからガッチリ右へという意味なんだろうけど、ぼくのはあまりガッチリしたのがないんで、はじめから転向ばかりしているような……。

石子 いよいよマンガ家にずれだしましたというところか。(笑)

「お座敷」ではじめて本格的なマンガを描いたわけだけど、やはりあなたなりに色々な苦労があったでしょうけど、そのへんを少し。

赤瀬川 少年の頃はマンガが好きですよね。手塚治虫の『新宝島』なんていうのは小学校何年生の頃かコレ初版本ナリで読んでいるんです。

石子 ほう、それからほかにどんなの憶えてる?

赤瀬川　マンガは好きだから読むんだけどね。でも自分自身は高校まで絵かきだ絵かきだと思っていましたね。だから、その頃はマンガというのは、あまりみなかったですね。『新宝島』の頃は、小松崎茂とか山川惣治の絵物語をいっしょくたに見ていたんだけれども、それからは、レオナルド・ダ・ヴィンチとかゴッホを見なくちゃいけないように思っちゃってね。まあ実際に好きでもあったけど。ほれで一生懸命で芸大受けようかとやっていたんだけど、受ける直前にバカバカしいからやめた、ということになって、それから。

石子　ずれだしたわけね。（笑）

赤瀬川　ほれで、何年頃かな、VANというアジトがあったんですよ。日大を出て映画を作ろうとする連中がゴロゴロしてたんですね。その連中と静岡の海へ泳ぎに行ったとき、友達の実家に泊ったんだけどその家が新本と貸本と古本屋を一緒にやっていたような家で、その二階に長逗留して毎日何十冊と貸本マンガを読んでね。

石子　どんなのがあったの？

赤瀬川　やっぱり白土三平がバツグン。

石子　いつ頃のはなし？

赤瀬川　『忍者武芸帳』の途中ぐらいのときかな。いや、もうちょっとあとだ。六〇年以降ですよ。「サスケ」がはじまっていた頃かな。

石子　そうすると六二、三年頃というところだね。

赤瀬川　白土三平が一番おもしろかったね。もっともラジカルなのは平田弘史、ゴーッとか、ウオーッとかいう字がね。桛図かずおらしいのもあったけど、要するに名前なんて気にしてないからわかんないでしょ。読んでいくうちに、これは白土三平のだとだんだんわかってくるわけですよね。

石子　そうすると、二十四、五のときね。

赤瀬川　ソーね、エートね、もう大学はやめていたから……、アッそう痔を切る二年ぐらい前だったから……、そうだ、あそこに住んでた頃だから……どうもハイレッドの前だね、六十一、二年だな、二十五、六でしょうね、そのへんだね。

それで、最初は、半分やけっぱちみたいな、スネたようなスタイルを身につけたくてインテリがマンガを見るというようなところがあるでしょう？　例えば、大学生というのは文学全集を読むでしょう、そしてそこからスネてマンガにいっちゃうようなところもあるわけで。もちろん読み出せばおもしろいから読むけどさ。いまでは大学生がマンガを読むというのはふつうだけど。

石子　当時は電車の中でマンガを読むというのは、ある種のテライがあって。

赤瀬川　そう、逆にいきがっているみたいなところがあってね。

石子　あなたにもあった？

赤瀬川　そういう気持が多少はあったんだろうなあ。そのあと、たまに『ガロ』を読んでいて、最初に、アッと思ったのは、つげさんの「李さん一家」。

石子　あれ、そりゃまた相当とぶじゃない。（笑）

砂利と枕木とレールの関係

石子　当時の『ガロ』の印象は？

赤瀬川　白土三平のマンガ読むために『ガロ』を見ていたんだけど、とにかく変な雑誌だなあという感じだった。それで「李さん一家」にぶつかって、いっきょに消されてしまうんですよね。

石子　「李さん一家」は一九六七年か。

赤瀬川　コーヒーでも入れましょうか。

石子　いいよ。「李さん一家」見てどうだったの？

赤瀬川　見て、えー……ポカンとしたんですよね。（笑）

要するにびっくりしたんですよ。『漫画主義』にも書いたけど、「李さん一家」をだれかに見せて、ポカンとした顔を見たくなってね、だから友達と歩いていて本屋の前にくると立読みをさせるんですよ。すると、ポカンとするわけですよ。それがおもしろくてね。（笑）

石子　千円札裁判がはじまっている頃だから、そ

の心的状況と関係があるんですよ。(笑)

赤瀬川　「山椒魚」はまだ見てなかったんだけど、あとからVANの連中に見せてもらって、おもしろくてあとズーッと『ガロ』見るわけですよ。

石子　そうすると、つげ義春を読みたくてというところだね。

赤瀬川　ああそうそう。その前に水木しげるがあったね。やはりVANの連中から借りたりして。

石子　どんなの。「河童の三平」とか「墓場の鬼太郎」?

赤瀬川　はっきりとは憶えていないな。水玉の中にいるのとかね。

　コーヒー、あ、コーヒー……。

石子　その頃はまだマンガを描こうとは思っていないんでしょう?

赤瀬川　ええ、読者ですよね。描けそうにないし自分で描くなんて考えつかない。みんなマンガなのに細密に描いているでしょう。あれが好きでねよく描いているなと思った。

石子　こむずかしいことをいっている『漫画主義』周辺のマンガ読者のことなんかは、どう思っていたわけ?

赤瀬川　ああ、こういう読者がいるってことがおもしろかったですね。

石子　読者であるところから、出しゃばっていく過程を聞きたいな。

赤瀬川　でー、読者なわけですよね。『少年マガジン』や『少年サンデー』も読んでいたけど、気になるマンガというのはないわけですよ。ところが、つげ義春のマンガというのはすごく気になるんだね。それで、あとで考えてみると、つげさんのマンガには、読者とマンガとの関係が一番煮つまった形であるように見えるんですよ。

石子　読者とマンガとの関係?　それどういうこと?

赤瀬川　コーヒーのみたい。えー、マンガを読んでいく、なんていうのかな、マンガを読んでいく読者の……つげさんはどう思って描いているかわ

からないけど……要するにひっかかるわけですね、そこで考えるんです。それからは毎月つげさんのマンガを楽しみに待っているけど、そのあとはあんまりひっかかってこないんですよね。

そのうちだんだんうまいなあと思うようになったの、「ほんやら洞のべんさん」とかね。何かぴったりするのね、ぴったりするというのは、どうしようもなくうまいなあと思うわけですよ。要するにファンになったんでしょうね。

石子 それは、絵がうまいとかコマの展開がうまいというだけではなしにね。

赤瀬川 そう、全部ひっくるめてね。それで「ねじ式」でまたびっくりするわけ。

石子 でも、「ねじ式」は「李さん一家」の場合とは、ちょっとびっくりの仕方がちがうでしょう?

赤瀬川 でも、ちょうど一緒になった感じね。うまいなあというのとポカンとするのと、一緒になってね。ポカンとするのは、やっちゃったなァ、という感じかもしれないけど、すごく心になじんだですよね。

石子 あれは六八年だから、その一年間ぐらいは『ガロ』を読み続けているわけだ。

赤瀬川 途中、つげさん〝旅行もの〟描いているときは、おもしろくなくなったわけよね。だけど「ねじ式」読んだあとからもう一度読み直してみるとまたおもしろくなるんですね。それからつげさん描かなくなったんだけど、入れかわりみたいに滝田さんの「寺島町奇譚」が登場してくるのね。その前から短篇は載っていたけど、「寺島町」ほどおもしろくなくてね。

石子 ぼくは「寺島町」以前からおもしろくなるという予感がしてたけど。ああそうか、つげさんが描かなくなって四・五カ月ぐらいたって「寺島町」がはじまってるね。

赤瀬川 これまたうまいなあと感じるわけ。うまいなあというか、ピッタリと、ピッタリというのはどういうのかな。するすると入ってくるのね、

何かがね、それがやっぱり気になるのね。

石子　入ってくる内容が気になるのではなくて、入ってき方が気になるの？

赤瀬川　内容も気になるけど、どこから入ってくるのかわからないのね。

石子　そうこうしていくうちにマンガというコマの形式をとりたいというか、とることによって自分のいいたいことが描けるというふうに思ったんじゃない。

赤瀬川　そうね……それで……そうね。マンガの方についてもちょっといいやすいというかね……。

石子　はあ……。

赤瀬川　あとで読んでみるとぜんぜんよくないんです。やっぱりマンガに慣れないと駄目みたいな感じでね。マンガというのは、まず読者に読ませようというのがあるわけですよね。絵の場合は、描きたくて描いているみたいで、最初からそれがハッキリあるわけではないんですよ。

石子　絵は、描いた結果を読者に見せるんだものね。

赤瀬川　わりと無責任にね。だけどマンガの場合それじゃダメなんですよね。描こうとすると余計マンガの読者としての現象みたいなものを……。

石子　エッ、もうちょっと説明して。

赤瀬川　例えば、それまでは「李さん一家」をスッと読んでしまうわけでしょ。どうやって読んでいるか自分でわかんないんですよ。読者の現象というか、何を見ているかというか、どういう状態で見ているかという……。

石子　マンガへの接し方ね、心的なものもふくめたところの。

赤瀬川　ええ、そうするとね、やっぱりことばだけ読んでいるのね、だから自分でマンガを描いてみながら、もう一度つげさんのマンガなんか見てみると、ぼくはファンだからじっくり見てたつもりだけど、それでもまだはじめて見るような絵の部分がポコポコまた出てくるのね。

石子　つまり読むときはフキダシを追っているわけね。

赤瀬川　そう、特にはじめて読むマンガはフキダシだけポンポンと直線的に追っていく、その途中目のはじっこの方に絵が入っている。フキダシのない見開きの絵はパッとめくってしまうでしょう。

石子　見開きでびっしり描いてある絵でもすばやくめくってしまうね。

赤瀬川　そうそう、素早く通過してしまうわけ。だけど描く方はフキダシがあってもなくても同じなんですよね。そうすると、ここで何か考えちゃうんですよ。描く側にとってはどの頁にも同じエネルギーをついやしているんだけど、読む側は飛び石的にポツンポツンとフキダシを追っていく。だけど、そのびっしり描かれた無言の絵がないとやはり駄目なんですよね。フキダシだけでは駄目なんだな。

石子　現象的にはポツンポツンとフキダシを追っていても、心的な運動はそうじゃないわけよね。

赤瀬川　そうねマンガ全体として入ってくるんだけど感覚のはたらきとしてはそうだと思うんですよね。

それから、つげさんもどこかでいっていたけどすじのことね。

石子　やっぱりすじね。

赤瀬川　ふつうはストーリーだけど、ストーリーともちがうらしいんですよね、すじというのは。フキダシから入ってくるんではなしに、絵から入ってくるんではなしに、何かその全体という……。つまり絵が砂利で、砂利の上にフキダシの枕木があって、その上にレールがすじみたいなものとしてあった。だから接しているのは枕木のフキダシなわけですよね。

石子　枕木と直接的に接し、その下にある砂利としての絵を地として見ていながら、読者が本当に追っているのは、フキダシと絵とを底辺にして、その上をはしっているレールに自分の欲望の列車

を乗らせるというわけでしょう。

赤瀬川　地面から三〇センチ上のところをね、読むとき三〇センチ離して読むからね。（笑）

ボクなんかついでだからマンガをやってみようと思うでしょ。そうすると、ふつうのマンガ家というのはどうやってマンガ描いているかというのがわかんないんですよ。

最初はマンガになりそうな文章があったんですよ。エッセイみたいなものだけど、その文章を分断して絵をつけてみたんだけど、それでは絵物語でマンガにはなってないんです。文章のなかに一応すじみたいなものがあるんだけど、それをもう一度解体しないとダメなんですよ。それを、あるものが絵になったり、文章にあったことばがぜんぜんなくなってしまったりするわけですよ。例えば、赤いということをいうのに赤いということばがなくなってしまったりするんですね、それで……。

石子　そういうところで、だんだん読者であるところから描く方に出しゃばってくるのね。

赤瀬川　マンガにどう入っていくのか、読者が何を見ているのかわからなくて、それが昂じてマンガを描くことになるんだけど、でもやっぱり描きたいものがあるんですよね。

石子　ああ、マンガで描きたいものがね。文章ではなくて、一枚の絵じゃなくて？

赤瀬川　もちろんあるんだけどね。むしろ、それをマンガにしてみたいというのが強いんだろうなあ。やっぱり実験みたいな気持かなあ。

石子　マンガにしてみたいというのは、例えばどういうもの？

赤瀬川　おもしろいもの……へへへ。（笑）

それでね、マンガやっているでしょう、子どもにならないとダメなんですよね。だんだん描いていると子どもになってくるんだな。

文章がはじめにあって、それを分割しても絵にならないんで、そのうちいらいらしてくる、それでもなんとかやろうとするでしょう。そうすると、

結局マンガを描くとき子どもにならないと描けないんですよ。

石子　どういうことですか？

赤瀬川　例えば、手の動きなんかで二重三重に線を描いて動いているというふうに描かれているでしょう。あれは目についてしまっていて、自然にもうああいうものだと見てしまっているけど、あれは自然に出てきてしまうんですよね。絵というものは動かないものでしょう。動いているというところを見せたいと思って、ピュッピュッと線を入れるわけで。

石子　未来派みたいにね。未来派なんか犬の足がバタバタ描いてあるよね。

赤瀬川　そう、あれはやはり、子どもの発想だと思うんですよ。発想というか何かね。だからピストルを射っているところなんかは実際に自分でバヒューン、バヒューンといいながら描かないとダメなんですよ。でもその手法みたいなものはある程度のパターンとしてマンガの中で符合として大体決っているわけだけど、やはり描いているうちに色々と出てくるわけでしょう。そういうのは、やはり自然に子どもになるという……。

石子　絵の中に視覚の約束事があるわけでしょう。絵というのは、走っているとこだってストップモーションでしか描かないでしょう。それを、動いている動きそのものを描きたいわけよね。そのものを描くために美術の方で慣らされている約束事をどうしてもはずさなければならないということだけじゃない。べつに子どもは手を何本も描いたりはしないよ。

赤瀬川　でもさあ、描いて、「止まっているよ」といわれたらやっぱり説明するのにちょっちょっとね。芸術だったらそうはいかないわけよね。フキダシにしても、この人がこういっているということを強引に形で説明してしまう。

石子　そういう自在さみたいなものね。いっさいの約束事ではなくて、我々の知覚にもっと即した表象とどんどんとりくんでいくということでしょ

う。あなたのいう子どもというのは、子どもにならなくちゃマンガが描けないといったけれども、だって、大人なんだから子どもになれっこないじゃない。だから、絵をどういうふうに描くかという約束事からどれだけ自由になるかということをいいたいのじゃないのかなあ。

赤瀬川　大人になっちゃっているわけですよ。小学生が描くときは知らずに描けるわけですよ。だから、もう一回子どもになるということかな。要するに教養が邪魔するのね。

石子　そういうことですね。それは表象の問題でしょう。それからドラマね、ドラマそのものまで子どもにすることはできないわけですよ。

画家であることが邪魔

石子　ところで『ガロ』に発表した「お座敷」だけど、この作品を日常生活における欲望の疎外状況を描いたといってもしょうがないと思うんですよね。おそらく、このマンガを見て、ポカンというのとちょっとちがうけど、ドキッとさせられるのは、怪物のもっている不気味さみたいなものと、ものすごさ、欲望といういい方すれば、そのものすごいはげしさみたいなものと、最後のカットの不気味さね。そういうものがすごく印象に残るわけね。これは、マンガとしていうならば、図柄そのものは動きが少ないけどね。

ぼくはかねがね、マンガの中にシュールレアリズムの発想なり、方法意識なりが、今日のマンガを描こうとすればいや応なしに入ってくるんじゃないかと思っていたんだけど、これを見て、入ってきたなという感じがした。つげ義春作品にもそれはあるけど、もっと意識化されてそれが出てきたという感じ。

赤瀬川　マンガというのは、映画の、安い映画を見たような感じで……映画を絵に……。

石子　そうでしょうね。

赤瀬川　だから最初そうだと思うんですよね。動きというのはコマとコマのモンタージュだから、

当然シュールレアリズムといえば、シュールレアリズムみたいなふうになるわけで。

石子　うまくこの作品の感想を整理できないけど、そういうものを感じるね。つげ義春の場合でもそうだけど、やはりどのような日常的な課題であれ、自分の欲望の不条理性みたいなものを衝こうとすればするほどいや応なしにシュールレアリズム的な発想なり方法意識なりが入ってくるものだと思うね。それでねえ、なんだろうなあ、ここで物語られている物語性についてだけいうならば……。

赤瀬川　この作品には原作があるんですよ。

石子　エッ、原作？　ほんと？

赤瀬川　ええ、だからさっきいったボクのエッセイみたいなものの一部なんだけど。

石子　ああ、あなたのエッセイね、でもやっぱり象徴的な発想と方法意識ですよ。

赤瀬川　ああそうですよ。日常的というよりもね。

石子　日常生活の中にある欲望の疎外状況を非常に象徴的に表現している、その作用というのはストレートに子どものものではないでしょう。そういう意味でいうと、すじというのはね……。

赤瀬川　ぼくの方からいうと、すじというのは……。自分でよくいえなくてもいいたい内容というのがハッキリあって、とにかく読ませなくなくてはいけないという意図があるんですね。

石子　読ませるというのはどういうことですか？　ページを追わせるということですか？

赤瀬川　ええ、形はどうあろうとにかくこれをいいたいということがいちばん短距離的にマンガに行きつくわけで……。だから出来上ったマンガを現象的にみればコマとページの力学みたいな。その中に象徴を分散させるというか、力学そのものが象徴になってしまわないと完成しないみたいな、その点うまくいっているかどうかはわからないけども。

石子　コマを追っていくダイナミズムみたいなものがあるんですよね。全体を通しての物語がどう

展開していくというんではなくて、コマを追っていく好奇心の喚起みたいなものじゃないかと思うんだな。そういう点で、今までにこういうマンガはちょっとなかったと思う。

つげさんの「李さん一家」「山椒魚」ともはっきりちがうと思う。「ねじ式」なんかとはどこか少しダブっているという気もしないではないけれども、やはりちがいますね。

赤瀬川　ぼくの中には、誰でもそうだろうけど色々な要素があるわけですよね。水木さんとかつげさんの絵が好きで一生懸命真似しようと思うんだけど、うまくいかないですね。それから最近の淀川さんぽという人なんかはのびのびと描いているでしょう、うらやましいですね。ぼくなんかには、ぜったいにああはできないんです。はじめて描くということもあるけどね。やはりマンガ描くには年をとりすぎたんでしょうね。

石子　とにかくぼくには久しぶりにおもしろいマンガに出合ったわけね。コマを追っていく好奇心に火をつけられるよね。そのうちにそのうちにとページをめくらされるわけだけど、といってポカンということでもないんだな。

欲望の疎外状況を象徴しているんじゃないかと、どこかで感じだしてくるんだな。だけど確認できないわけ、確認できないものだから、またその先をずーっと読む。会話が出てくるけど、会話それ自体で物語を追うということはできないし、つげさんの会話とはちがうでしょう。

ぼくらがどこかで感じとっていたような不条理な欲望の疎外状況をもっとも適切に照らし出されているとは思わないし、どうしてそのような欲望みたいなものをかかえこまされてしまったのかということが明らかになるわけでもないし、国家権力に対する強烈なにくしみを喚起されるわけでもないんだけども、いまいったようなものをひっくるめて、当然こういうマンガがでてこなければならなかったし、でてくるはずだったと思いますね。

個々の点についていえば、やっぱり画家の絵だ

なあという感じはするね。一コマ一コマ見ると絵がきまっているからだろうね。

赤瀬川　画家であるということがすごく邪魔なのね。絵が動こうとしないし、つい一枚で描いてしまおうとするので、だからあとが続かなくなってしまうのね。

石子　おそらく今までマンガを読みつづけていた人たちにとって、「カムイ伝」とは対極的なところにあると、ぼくは思う。「カムイ伝」なんかはとかく物語性が先行していて、それを絵で説明していくところが少し強いし、一人一人の登場人物の内側の状況みたいなものにずーっと入りこんでいくことがあまりないような気がするけど、そこへいくと「お座敷」は、非常に私的な、私状況みたいなものを手がかりとしながら、いや応なしに私的なものであり得ない状況の混沌を描いていると思う。

「シーン」という紙きれがでてくるけど、あれはシンボルではなくて、オブジェだと思うな。こういうシュールレアリズム的発想とつながっているだろうと思う。そういうことは今までのマンガ家はちょっとしないでしょうね。

「お座敷」は、わからないという投書はあったとしても、つまらないという投書はないんじゃないかなあ。わからないけどおもしろいという投書になるんだろうと思う。まあ、わかるというのはことばをたどってわかるというい方をするとすれば、これはわからないマンガでしょうしね。

ところで、かつて白土、水木、つげ、滝田の読者であったあなたは、この作品がどういうふうに受けとられるかということは考えた？

赤瀬川　状態だけね。

石子　どういうふうにわかってくれるかということなんだけど。

赤瀬川　それは考えられなかったですね。そのへんは絵かきと同じで、とにかく描いちゃって、無責任にポンと出す。

石子　つげや林静一や佐々木マキらは、読者のこ

とをどう思うかと聞くと、わかりませんとか、考えていません、というい方をする。それは非常に傲慢ないい方のように聞こえるけど、必ずしもそうじゃないと思うんだ。あなたの場合、読者がどういうふうに読むかという状態を主要なテコとして作品を描いたというとき、自分の中にもいぜんとして読者はいるわけなんでね。

赤瀬川　自分でもぜんぜんわかんないですね。こっちで読者をつくってるのかもしれないですね。描くときはそれを読ませる相手がハッキリいるんだけど、でも読者のために描いているわけじゃないんですね。

石子　それから、シュールレアリズム的な発想なり、方法意識なりは、マンガの中にだけではなく、もっと色々なところに現われるはずだと思うね。楳図かずおのマンガが生理的な皮膚感覚的な不気味さだけでおわっているのは、シュールレアリズムの発想なり方法意識が欠けているからではないかという気がする。そういうものを身につければもう少しちがった作品が描けるんだろうけど。

劇画というのは心理描写を重要視しているという人もいるけど、今日のぼくらの置かれている状況を描くとすれば、シュールレアリズムの方法なりをとり入れてこざるを得ないんじゃないかな。かといってマンガがすべてそうなればいいといっているわけではない。ぼくらは白土さんのマンガを同時に読んで同時に楽しめるわけなんでね。

あなたが滝田さんのマンガがおもしろくて、つげさんのマンガの入れかわりに出てきたといっていたけど、つげさんと滝田さんのとは共通する側面もあるけど、かなり異質な面もあるわけでね、林さんのはどうですか？

赤瀬川　林さんのは、つげさんや滝田さんに感じたおもしろさというのはすぐそばにあるようでなかなかないですね。記憶がはりついたというか、確かなんだけど記憶に包まれているというか、夢の記憶みたいですよ。

石子　林さんの場合は、もっと抒情的なものがあ

るでしょう。華麗とでもいってもいいような、そういうものがぼくらには楽しいのね。
ところで、「お座敷」に自信を得て、これからもマンガを描いていこうというわけですか。(笑)

赤瀬川　増々大変……描きたいですけどね。うでがないからね、それが一番……。

石子　マンガを描くうでが？

赤瀬川　うん。

宇宙に見せるもんじゃない

石子　画家がマンガを描くという例はめったにないんじゃないかな。古いところでは藤田嗣治をはじめ池田龍雄や中村宏もちょっと試みたこともあったけどやはりカーツーンで、本格的なコママンガというのはないんじゃないかと思う。
マンガというのはこれまでいわれる美術の専門家が描く絵じゃなかったんじゃないか。手塚さんにしたって、平田弘史さんにしたって、絵のきような人が早くから描き出しちゃったのね。いわゆる大人マンガといわれる園山さんとか東海林さんとかいう人たちだって絵を本格的に習ったわけではないでしょうね。
昭和の初めから戦前世代の人は、マンガを描きながらどこかの画塾へデッサンを習いにいっていたのね。なんか画家に対しある種のコンプレックスみたいなものを引きずっているみたいで、画家になりそこねた人たちだったという気がするのね。ところが戦後のマンガ家、とくに二〇代の後半から三〇代前半のマンガ家にはそんなものはまったくなくて、絵が好きで、それからいや応なしに生活の問題があって、しゃにむにマンガ家になったというのかな。永島さんのようにマンガを描くことに一種芸術的ともいえるような生きがいを重ね合せようとしている人もいないではないけれども、それだってさいしょの頃は、生活のためと描きたいという欲求が職業化していったわけですね。
ぼくはどういう形でできたからいけないと

か、どういう過程でなくてはならないとかいうことはないけれども、マンガにはマンガ特有の表現と情念があると思うんだ。少くとも近代美術における描法とぴったり一致する自我意識のカテゴリーからはマンガは描けないと思う。だからピカソのデッサンとかクレーのある種の作品とか、ゾンネシュターンとかの作品をマンガとして見るのは勝手だけれども、依然としてその本質は異質のものだと思う。

赤瀬川　それはそうでしょうね。小説家からマンガ家になった人はいないんですかね。マンガというのは、絵かきよりむしろ小説家に近い感じがするけど。マンガの本なんかみると、たとえば山手樹一郎全集なんていうのみたいに棚に並んでいるマンガの単行本はそういう感じだものね。絵かきの絵というのは、ああいう感じはなくて、やっぱり一枚の絵が壁にかけてあるというふうにね。

石子　ひところ劇画のなかに、大衆小説にかわるものをという発言なり、問題意識があったと記憶しているんだけど、それはちょっと違うんだろうと思う。そのはたす意味作用は同じようなカテゴリーだと思うけれども、表現の論理はぜんぜん違うはずだし、かつての大衆小説を読むのがめんどくさくなって、それにかわっていまの若者に大衆小説が与えていたものを目から与えるというようないい方は違うと思うな。

赤瀬川　そういう大上段でなくてさ、上からみるんじゃなくて下からみていくとやっぱりすじだと思うんですよね。絵にはすじというのはないでしょう。絵というのは一枚ポンとあって、見る方は追っていかないでしょう。小説は追っていくわけでしょう。

石子　運動とか時間の経過ということですか?

赤瀬川　時間もあるけど、やっぱりすじをもって何かをいうわけでしょう。

石子　そうね、ある種の運動ね、運動の経過がドラマになっていくという表現の有り様は小説とか映画だって音楽だってそうじゃない。

赤瀬川　音楽の場合は、具体的なあれはないでしょう。
石子　いや具象性がないわけで。
赤瀬川　ああ具象性がないわけね。
石子　しかし一つの運動が一つの劇感を構造化していく有り様としてならば同じでしょう。
赤瀬川　やっぱり具象性だね、だから音楽でも歌謡曲なんかは近いのかなあ。
石子　そうだろうね。とくに林さんのイメージの感応は、うたわれる言葉だし、ドラマだしね。でもマンガの場合は、ドラマツルギーの具象性というかな、絵自体が具象的であるかどうかということでは必ずしもないでしょ。
赤瀬川　いや、やっぱりそうじゃない……。
石子　いや、抽象マンガは可能かという問いがあるわけだけれども、どうしても不可能だと思うわけですよ。抽象的でなく、非具象的というか……。
赤瀬川　そりゃそうでしょうね。だから具象というか、少くとも実生活の中で検証できる形がもちこまれないかぎりマンガにはなりっこないと思うんですよ。マンガは宇宙にみせるもんじゃないですよね。最低限ことばですよ。
　説明だもんね。ことばというのは、大体説明だもんね。
石子　言葉？　肉化された言葉というか、生活のなかの身ぶりとしての言葉というか……。
赤瀬川　だと思うね。だからマンガの絵の中に出てくる机は最低限机だということがわからなければ駄目なんですよ。そのへんはわりとこだわらずにざかざか踏みこんでいって、マンガの場合はもっとこだわるところがあると思うんですよ。だけど、絵の場合は、違うと思うんですよね。
石子　だからことばといっても何かの表象としてのいわゆることばではないだろうけれども。
赤瀬川　絵画と比較した場合は、やっぱり小説の方に近くなっていってしまう。
石子　ぼくはドラマツルギーと考えるけれども。
それで今までずっと聞いて、やはりあなたは

「千円札模型」という作品をつくり、そして千円札裁判をくぐりぬけるなかで、美術の自己完結性、自律性からずれ出して、表現を、送り手と受け手との関係構造として捉え返してきたといえると思う。マンガの場合の読者からのはみ出しとしての描き手、というのもそうだろう。それはまた、メディア・メッセージの問題でもあり、表現の場と生活とのかかわりの問題だと思うんです。だから六〇年代後半にあなたのような歩みをたどった作家に、ぼくは重大な関心をもたざるをえないんです。

ところでコーヒーにも関心でてきたけど。

赤瀬川　そうですか。

（一九七〇年五月）

救われない状況、苛立つ人々

池上遼一
梶井純

池上　遼一（いけがみ・りょういち）　昭和19年福井生れ。中学卒業後大阪に出て看板屋に就職。印刷屋、写植屋等転々とするかたわら、17歳のとき処女作「小太刀」を発表。41年「罪の意識」が『ガロ』に入選。

梶井　純（前出参照）

何がなんだかわからず

梶井　むかし貸本向けの単行本を描いていたそうですが、いくつぐらいの時ですか。

池上　十八ぐらいですね。別に働いていたからたまに描いていただけなんですけど。

梶井　そのときは東京ですか。

池上　大阪です。生れたのは福井ですけど、中学を卒業して大阪に出て、そして看板屋に勤めたんです。日の丸文庫に描いた岩井しげおさんの仕事を手伝ったり、印刷屋に勤めたりもしていたんですけど、つまんなかったからやめちゃったんです。『ガロ』に「罪の意識」を投稿して、それが入選作になって東京へ出るキッカケになったんです。水木さんの目にとまって、アシスタントにならないかという話が来たわけです。東京には行きたいなあと思っていましたし、チャンスだなあと思って。

梶井　ああそうですか。すると、東考社に「白い

液体」を描いたのはいつ頃ですか。

池上　あれは水木先生のところにいたときですね。

梶井　「罪の意識」を描いてからあまり経っていない頃ですね。

池上　そうですね。

梶井　「白い液体」は「罪の意識」に比べると絵がかなりうまくなっているでしょう。短い時間であんなにちがうんですか。

池上　あの頃いやでたまんなかったですね。汚いアパートで、すごくじめじめしていてね、病気になるんじゃないかと思っちゃったりして、アシスタントがおもしろくなくなっちゃった頃ですね。「夏」なんかもあの頃ですね。

梶井　「夏」はぼくには余りよくわかんなかったんだけど。

池上　ぼく自身もわかんないんですよ。

梶井　あの作品では池上さん、ものすごく饒舌でしょう。

池上　「夏」描いた頃は、よくつげさんと寝泊りしていたんですよね。ボードレールなんか読んでいて、いいなあと思ったんです。醜悪なもののなかに美を追求するようなところがあるでしょう。

梶井　それであいうのを。

池上　自分に合っているような気がしたんですよ。萩原朔太郎なんかも読んでね。すごくいいなあと思ったんです。

梶井　そんな「夏」にはいまでも愛着はありますか。

池上　あまりないですね。

梶井　そういう思いで描いたんなら愛着あるんじゃないかと思うんですけどもね。

池上　「白い液体」の方がありますね。

梶井　ぼくは「夏」を原画で見たことあるんだけど、『ガロ』の版じゃ無理なんですよね。もっと大きくないとね。コマが小さくなりすぎちゃってゴチャゴチャした感じがしちゃいますね。

池上　ぼくはあの頃、何がなんだかさっぱりわか

んなかったですよ。雑誌に描いている人を見て、マンガというのは雑誌に描くとマンガとして評価されるもんなんだなあと思ったですね。だから、「夏」描いたときも、水木先生に暗すぎるといわれたもんです。ほかの人たちみんなからもいわれて、雑誌にはこういうもの描いちゃいけないんじゃないかなと思ったんです。それであああいうのを描くのをやめたんです。

梶井　ああいう雰囲気のを描くのをやめたということですか。

池上　そうです。ぼくは自分の描くものに自信もっていないんです。マンガというものをそんなにわかっていなかったし、いまもわかっていないんですけど。

梶井　読者として無責任ないい方をすると、「夏」なんかは印象に残る作品なんですよ。ハエがワーっととび出るシーンとか猥雑なゴミの集りとかね。それらからは暗さみたいなものはあまり感じないんですけどね。

青年が脈絡のないことばでしゃべっていくでしょう。なにをどういうつもりでいっているのかわからないところ、それが印象に残っているんです。

池上　ぼくは安部公房とかカフカとか、そういうのが好きだったんですよね。なんていうのかなあ、自分でしゃべっていることが相手に通じないことにものすごく興味をもっているんです。

梶井　いまでもそうですか。

池上　ええ、でもそういうものは、いまの子ども雑誌では仲々描けないですよね。

梶井　そうでしょうね。読者とのコミュニケーションというようなことはあまり考えないんですか。

池上　「夏」を描いた頃は、そういうことはあまり意識していなかったんです。あの頃、夏というイメージで苛立たしいものを出したかったんですよね。だからああいうふうになったんじゃないですかね。

いまでも苛立しいというのは好きなんです。椎

名鱗三のラストなんかにおけるどうしようもない苛立たしさがいいですね。

梶井　とすると、「夏」なんかは池上さんの内部である解決みたいなものがあって終ってしまっているでしょう。あれが、解決みたいな形をとらないで終ったらもっとすごいものになったという気がするんですけどね。

青年が女の子に向っていう最後近くの台詞、あの台詞はなかった方が救いがないように思えるんです。そうすればもっといらいらした気で終るはずでしょう。見ている方はもっといらいらするでしょうし。

池上　ええ。

ラストシーンを描きたくて

梶井　あれは昨年だったかな、東考社に描いた「白い液体」を描き直して『ガロ』に載せたのは。

池上　そうです。イメージが違っていますよね。あれは、児童ものやっていた頃描き直したものだから、きりかえできなかったんです。

梶井　ああそうですか。そういえば少年の顔が児童ものの少年の顔になっていましたね。

池上　最近やっと児童ものと離れて描けるように慣れてきましたけど。

梶井　それから、以前描いた「白い液体」の重要だと思われるカットなんか抜けているように思われるんだけど、そういうことはあまり意識していなかったんですか。

池上　していなかったみたいですね。やっぱりあの頃描いた状況と、描き直した頃の状況とでは違うでしょう。あの頃は、自分が主人公のような状況に置かれていたんですよね。もっとやせこけて病的な主人公に魅力を感じていたんです。それからあと児童雑誌をやって、主人公は明るくなくちゃいけない、といわれて、画風がそうなってしまったんでしょうね。それが最近、段々自分のものにもどってきた気がするんですよ。『ガロ』に少しづつ描き出してですけどね。

梶井　そこでは自分のものが描けるという気がしだしたわけですね。そのあと描かれたのが「地球儀」ですね。ぼくはあれ好きなんですけどね。

池上　あの頃もやっぱり描く内容と自分とが似ているような気がしましたね。

梶井　あれは満足してないですか。

池上　あのラストシーンは好きなんですけどね。

梶井　ラストシーンというと。

池上　あの頃、戦争かなんか起って世の中めちゃめちゃになればいいと常に思っていたんですよ。

梶井　ぼくが好きなのは、地球儀をレンズでのぞいて見ていると、その次の頁でジェット機がパーッと飛んでいるところですね。

池上　描きたかったのはあそこではなくて、最後なんですよね。

梶井　それはもちろんそうでしょうけどね。最後は地球儀を落してくれと母親にいって、落したらどうなるだろうかという余韻を残しているところね。

池上　少年だけしか知らない恐ろしいこととか。

梶井　そうですね。「かげろう」にも少年が描かれているけど……。

池上　ぼくはあれ好きですね。子どもの無邪気さの中に恐ろしいものがあるというか。

梶井　ぼくの好みからいえば、子どもの存在の無気味さからいっても、「地球儀」の少年の方がおもしろいんです。池上さんのいうことはよくわかるんだけど……。

たいへん失礼な言い方かもしれないけど、最近の池上さんの作品のテーマは、池上さんの即自的な関心の部分でしか出てないような気がするんです。例えば「雪国」なんか、私的な興味のあらわし方がよく出ているように思えるんですけどね。

池上　いま梶井さんがいわれたことはよくわかりますけれども、最近は、ラストシーンが好きだというだけで描いているんですよね。

梶井　ラストシーンが描きたくてですか。

池上　ええそうです。

ぼくが今でも好きなのは「風太郎」の二回目、爆弾だいた中年男の話ですけど。とにかくいつもラストシーン描きたいと思うんです。

梶井　「白い液体」はちがうでしょう。

池上　「白い液体」は……あがいている姿を描きたかったんです。ぼくは、人間をいじめたいんですよ。マンガの中で主人公をコテンコテンにいじめたいんです。

梶井　ところが最近の作品では、池上さん自身をいじめているような気がするんだけど。

池上　主人公をいじめるのが小気味いいんです。いい年した大人をなかせたりするのが好きなんです。

梶井　いじめるという場合、他人をいじめる場合と自分をいじめる場合とありますけど、主人公をいじめるというのはどっちなんですか。

池上　けっきょくぼくは、主人公を嫌っちゃいないんだけど、本当は好きなんだけど……。

梶井　自分を仮託する度合が以前の作品よりいまの方が多いと思うんだけど、そういうことはないですか。それから最近のでは、かなり抒情的になっていますね。

池上　そうですね……。でもぼくは、つげ忠男さんが好きなんです。このあいだの「ある風景」を見てこわくなりましたね。ぼくの場合は、ああいう技術がないからオーバーに追いつめていくしかないんですけどね。忠男さんの場合、日常の中で自然に追い込まれていく人間を描いているでしょう。自分の意識がわからなくなって、ページをめくるとハダシで道路を歩いているという不気味なイメージで終っているのがすごくいいですね。「河童の居る川」なんかもね。

梶井　ああいうあらわれ方が池上さんのラストの？

池上　将来ぼくもああいうのを描けたらいいなあと思いますね。つげ忠男さんのラストシーンはいつもいいですよ。ああいう救われないラストシーンというのは。

ぼくは開高健好きなんだけど「ロビンソンの末裔」という作品のラスト、北海道でね、もうどうしようもなくなっちゃって、じゃあ今年もじゃがいもでもうえようか、というところね。「片隅の迷路」なんかも感動しましたね。

梶井 ほかにどんな作家好きですか。

池上 開高とは畑がちがうけど、安部公房の「砂の女」とか、カフカの「城」とか、最後もうどうしようもないですね。

梶井 明治維新を描きたいという話を聞いたことあるんだけど。

池上 ぼくは幕末もの好きですね。だけど坂本竜馬とかいうのは好きじゃないんです。岡田以蔵のような被害者意識をもった人間が好きなんです。

梶井 やりきれない人間とか。

池上 そうですね。なんていうか肉体的にも精神的にも健康な人間は好きじゃないんです。

梶井 それは池上さんがそういう人たちに同情するからですか。

池上 同情じゃないんです。好きなんですね。そういう人たちのちょっとした行動とかセリフがいいんですね。

梶井 そういうところでは自分と同じではないかという意識はありますか。

池上 そういうのはありますね。ぼくも常にコンプレックスみたいなものをもっていますから。

梶井 話がもどりますけど、片うでの男がでてきたり、飛行場がでてきたりするけど、戦争というものに関心はありますか。

池上 そんなにはないですね。ぼくには体験はないし、だけど、五味川純平の「人間の条件」みたいなものに関心がありますね。

梶井 それは、人間の置かれた状況に対する関心なんですか。戦争はどうでもいいということでしょうか。

池上 そうですね、「人間の条件」では、最後に政治に絶望するところがあるでしょう。あそこがいいんです。

梶井　そういえば、池上さんの作品では、楽天的な終り方をしているのはないですね。
池上　それでいて、テレビ見ていて楽しいのを見るのが好きなんです。でも自分で描き出すとああなっちゃうんですよ。テレビ見ていて最後にハッピーエンドで終るのなんか、ああよかったなあと思うんです。
梶井　国なんかはどうでもいいわけですね？
池上　どうでもいいですね。
梶井　戦争もの描きたくないですか？
池上　将来は描きたいですね。でも、いま戦争をどう捉えていいかはっきりわからないんです。とにかくいま、戦争体験者が死んでいく時期ですよね。ぼくのおやじも体験者なわけで、水木さん見ているとおやじみたいな感じがするんですよね。
　まあ、最近の解放戦争とか侵略戦争ということで考えるとまたちがってくるんでしょうけど、戦争そのものは描きたいと思わない。その中での個人の生き方に興味があるわけで。

児童マンガを描き続けて

梶井　子どものものを描いていて気持の上で負担になることはありますか。
池上　いやですね。いまも連載もの描いていますけども、どうしようもないんですよね。
梶井　どうしてですか。
池上　ぼくは、ネズミ男みたいな人間だから金も欲しいんです。でも児童ものやっていると、自分の作品かなんかわかんなくなってしまうんです。編集者が色々いってくるでしょう。ぼくはあんまり雑誌読んでなかったからよくわからないんですよ。だから編集者のいう通りにやっているんです。
梶井　自分で子どもにもっと支持される作品を描こうとは思わないんですか。
池上　あまりないですね。
梶井　自分の知ったことじゃない、というわけですか。
池上　そういうこともないですね。

梶井　ファンレターなんか見て、子どものためにもっと、と思いませんか。

池上　そういう意識はないですね。自分の気に入った絵柄を描いているだけなんです。

梶井　ところで、自分の気に入った作品はなんですか。

池上　そうですね。「スリップ」みたいの好きです。自分ではちょっとまずいというか、もう少し長く描いて主人公の心理をもっとかき込んでみたかったんですけど。あれもラストシーンが好きなんです。

梶井　そうでしょうね。

池上　あんなことやってもしょうがないんだけども、ああいうふうになっちゃう人間って好きなんです。

梶井　ああそうすると、あの運転手がああいうことをやってしまう必然性をもっと描きたかったというわけですか。

池上　ええ、もうちょっと日常のなかでの苛立たしさを描きたかったんですけども。

梶井　つげ義春さんのマンガはどうですか?

池上　ぼくは、昔トップ社で描いていた頃の方が好きですね。いまのはあまり好きではないな。「鬼面石」とか「一刀両断」とか、残酷帳シリーズの作品ね。マンガとして見るんだったら昔の方がいいですよ。あのなかの意外性というのは、読んでいて背脇が寒くなるような気がするんです。

梶井　ぼくは、最近の方が背脇が寒くなるけど。

池上　ぼくは、最近のは高級すぎてわかんないですよね。小説でなら最近のつげさんが描いている内容のものは好きなんだけど、マンガで強いてそういう内容のものを読みたいとは思わないんです。

梶井　池上さんの自分の作品はどうですか。

池上　だからぼくは、『ガロ』に描くのと、他とはコロリと変えるんですよね。

梶井　変えないと描けませんか。

池上　いや変えないと編集者が受け入れてくれな

いですよね。

梶井　ああそうですね。でもそれは、意地が悪いようですが編集者の責任であると同時に池上さんの責任でもあるんでしょうね。

池上　観念的になってしまうと児童ものは絶対に受け入れないです。

梶井　観念的でない方法で自分の描きたいものはできないんでしょうか。

池上　ぼくにはまだその力量がないから。

梶井　要するに編集者は観念的にならないように描けというわけでしょう。

池上　そうですね。主人公に救いのあるように、といわれるけれども、そういわれるともう描けなくなっちゃうんです。

梶井　編集者ってだめだなあ。

池上　読者が読んで救いのあるものをやってくれということですよね。

梶井　それは児童善導主義でしかないな。

池上　その方が人気あるというわけです。

梶井　救いのないのは編集者だな。

そうすると子どもマンガをやりたくないんじゃなくて、まだ方法が見つからないので一種の妥協をしているということになるわけですか。

池上　まあそうですね。とにかく子どもマンガやるときは、『ガロ』とは別個に考えますね。

梶井　それで子どもに申しわけないとは思わないんですか。

池上　思わないですね。(笑)

梶井　思わなくちゃいけないんじゃないですか。(笑)

本当は子どもマンガでも自分で一生懸命描けるものだったら一番いいんでしょうけどもね。

池上　だからうれしくないんです。おかしな気持ですよ。だからぼくは原作ついても苦にならないんです。

梶井　そうでしょうね。「スパイダーマン」は大変人気があるんでしょう。

池上　あるらしいですね。でもぼくは、自分の中

に入ってこないと熱が入ってこないですよ。

日常性を破る行動

梶井　自分の中に入ってくる、という意味では最近の『ガロ』の池上作品はそうですね。それはよくわかります。

池上　主人公の気持が自分の中に入ってこないと、主人公の突飛な行動が描けないんです。ぼくがあえて違ったものをつくり出していこうとするとわかんないですね。

梶井　その場合の突飛な行動というのは池上さんの本心なんですか。

池上　本心というか、それが合うんですね。

梶井　もしそれが読者に突飛な行動と映らなかったらどうしますか。突飛な行動を日常性からはずれた行動としますよね。それがなんでもないものとして受けとられたらどうしますか。

池上　そこまでくるとわかんないですね。

梶井　ぼくはその危険を考えていた方がいいと思うんです。たとえば、最近の『ガロ』に描く主人公は昔のとくらべると素直なんですね。

池上　そうですね。自分でもそれは思いますね。計算されたものだという風にね。ぼくはどっちかっていうとリアリズムじゃないですね。リアルなもの描けないんです。

梶井　それは、絵柄とか表現の問題ではなくて、発想みたいなもののことですか。

池上　そう、だから要するに派手になってしまうわけですよね。

梶井　派手というのは、日常からかけ離れているといういみですか。

池上　そうです。

梶井　そうすると、池上さんが描いている作品は日常的なものとかけ離れているという意識があるわけですか。それは、池上さんの持論でいくと、多数の人に支持されないんではないかという気持があるわけでしょうか。

池上　ありますね。だから、『ガロ』に描く場合

だと、読者はどう考えているんだろうと考えたことないんです。

梶井　考える必要ないでしょうね。それはいいと思いますね。

池上　ぼくは『ガロ』で理論的というか、そういうことは追求しないんです。「スリップ」でも自分の肌で感じたままを描いたんです。新聞なんか読んでいると、ああいう運転手に味方したくなるんです。

梶井　味方することになりますか。

池上　味方というか犯罪の理由ですね。

梶井　でも世間の常識からするとそれは認めてくれないでしょう。そうすると池上さんは保護したことにはならないわけですよ。池上さんは犯罪者にしてしまったわけですよね。

池上　でも犯罪者になった気持を読者はわかるでしょう。

梶井　いや、池上さんのを読んで運転手の気持がわかる人だったら、新聞読んでもああいう人を犯罪者だとは思わないはずですよ。つまり、池上さんの作品を本当にわかる人は、ああいうことをすぐ悪とは見ないと思いますね。

いまはズッコケちゃって

池上　ぼくは大阪にいる時、民青同盟に入っていたんですよね。入党するとこまでいたんだけど、そのあと東京へ来てしまったから。

梶井　東京へ来てからはその関係は？

池上　いまはないですね。

梶井　そういうものに対する関心はいまでもありますか？

池上　ありますね。

梶井　それが作品に反映されていないというのは。

池上　なんか不思議ですよね。ぼくはおかしな性格なんで、そういう中に入っていてもなりきれないんですよ。すぐ反撥を感じてしまってね。自分では、そっちが正しいとは思うんですけどもね。

梶井　本当に？

池上　個人の意志をわりと無視するんですよね、あそこは。でも、ぼくは裏切者ですよ。

梶井　そうですね、人民の敵ですね。（笑）

池上　これでも入党式したんですよ、一ケ月で出ちゃったけど。

梶井　それはカッコいいね。（笑）

池上　ぼくの義理の兄さんが警察官でね。

梶井　それはいいね。（笑）

池上　ぼくはいまでも心苦しいですよ。大阪行っても会えない人がいますからね。

梶井　なんでそうなんですか？

池上　裏切ったという思いがあるから。そんなに共鳴していなかったのに、みんなに誘われてずるずる入った感じがあるんですね。

梶井　マンガ家にも意外と〝日共くづれ〟が多いね。（笑）

池上　でもあの頃は真剣だったですね。議論したり、秘密に会合したり、なんか新鮮だったですね。民主青年同盟という名に魅せられたわけですよ。自分はいまとても重大なことをやっているみたいに思っていたんです。

梶井　カッコいいわけね。

池上　ぼくは実践になるとやらないんです。社会のしくみを学んでいるうちはとてもおもしろいんだけど、なんとか打倒といって大声でデモするということになるとついていけないんですよ。

梶井　どうしてですか？

池上　ぼくはその前からマンガ好きなわけだったけれど、だんだん描けなくなってしまったんです。だって、全部労働者のためにというわけでしょう。ギターも好きで弾いていたら、ギターもだめだっていうんですよね。マンガも労働者のためのマンガじゃないと駄目、ギターも駄目というのでいやになってしまったんですよね。

梶井　労働者のためというマンガを描こうとは思わなかったんですか？

池上　思わなかったですね。だいいち、そういう

マンガっておもしろくないですよ。もったいつけちゃってね、反撥をおぼえちゃうんです。そういうことじゃ駄目ですかね。

梶井　駄目だとは思わないですね。

池上　それで自然にやめちゃったんです。正しいとは思っているんですよ。

梶井　なにが？

池上　その純粋さというかな。

梶井　でも主観的な純粋さなんて当てにならないでしょう。

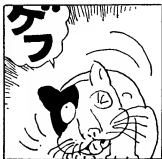
池上　結局、ぼくの結論は、彼らはああいうことをやるのが好きなんだということになってしまったんです。ぼくがマンガを描くのが好きなのと同じようにね。

梶井　いまでも、そういう決意は秘めているんですか？

池上　いまはズッコケちゃってね。（笑）

梶井　駄目だねえ。（笑）

（一九七〇年三月）

少年時の記憶の構造

滝田ゆう
金井美恵子
菊地浅次郎

金井美恵子（かない・みえこ） 詩人。昭和22年高崎生れ。高崎女子高校卒。第七回現代詩手帖新人賞受賞。小説集に『愛の生活』『夢の時間』。凶区同人。

菊地浅次郎（きくち・あさじろう、本名・山根貞男） 評論家。昭和14年大阪生れ。大阪外語大卒。共著に『現代漫画論集』『つげ義春の世界』『遊侠一匹』訳書に『私は好奇心の強い女』

男の子の世界

菊地 金井さん、『新潮』の5月号に滝田さんの「寺島町奇譚」について書いていましたね。そこで金井さんが住んでいた高崎柳川町界隈についても書いていましたが、同じような世界だったのでしょうか。

金井 玉の井というのはマンガとか小説でしか知らないんですけども、似ているんです。『新潮』にも書いたように、子どもの頃、ふつうの子はあそこに足をふみ入れちゃいけなかったわけですね。だから、滝田さんの世界とは大分ちがったところから斜めに見ていたんです。

菊地 中と外みたいな感じ？

金井 ええ。

滝田 ぼくらの場合は、そこが遊び場だったんですね。

菊地 それが金井さんのように外にいる人から見れば、変な場所というか世界なんだとは感じなか

ったですか？

滝田　感じなかったですね。ぜんぜんなんてことなかった。

金井　それは子どもの場合ですよね。

滝田　玉の井の狭い路地は、ふつうの人が通る路地じゃないけどね。近道をしようとして通るわけじゃないしね。やっぱりそれなりの目的があって大人は通るわけだけれども、子どもの場合は、本当の近道なわけですね。

金井　そういうのはあるでしょうね。私はちょっと近くに住んでいたんですけれど、そっちの方へいきたかったことはほとんどなかったですね。学校の同級生にそこに住んでいる人がいたけど、ませてるんです。その子たちは当然のごとくそこで遊んでいるわけだけれど、なんか奇妙な感じがしましたよ。

菊地　子どもが遊んでいる場面が多いのに、あんまり女の子は出てこないですね。

滝田　描けないんですよね。

菊地　娼婦であったり、これから娼婦になるような人とか、おばちゃんなんかはでてくるけど。

金井　遊んでいるところには女の子いますね。

滝田　女の子と遊んだことは遊んだけど、あまり遊ばなかったですね。男の子たちがいるところには、女の子は入ってこないですね。

金井　部屋の中でひっそりとお人形遊びとか。

滝田　そんな感じですね。

菊地　金井さんの場合も同じですか。

金井　わりと男の子と遊んでいたような記憶がありますけれども……。

滝田　そのくせ、ぼくは小学校三、四年生くらいまでお風呂に連れられて女風呂にいってましたよ。風呂屋では近所の女の子と一緒でしたね。

菊地　キョシの周辺は男の子の世界でしょ。ぼくなんかはベーゴマとかメンコなど同じような遊びをやっているからわりと普通にわかるんだけれども、金井さんなんかは、柳川町界隈に入りにくかったみたいに、キョシの世界にも感じるのじゃな

いかと思うんですが、どうですか。

金井　うーん、ちょっとちがうような感じもしますね。

滝田　あの頃の女の子の遊びにいろんなことあるけれども、なにして遊んでいたのか思い出そうとしてもあまり思い出せないですね。五、六人かたまっているぐらいしか。

金井　まりつきとかあやとりとか、女の子の遊びはありますね。メンコだってやる子もいるしね。

菊地　「ゲンマイパイのホヤホヤ」には女の子が出てきましたね。

金井　下地っ子みたいな子でしょ。

滝田　ええ、そういう子はいっぱいいましたね。十三、四歳ぐらいなんでしょうけど、家族関係が複雑な人がいっぱいいましたよね。

金井　そうでしょうね。

滝田　「おばあちゃんおばあちゃん」といっているからその子が孫かと思っていたら、おばあちゃんていうのはやりてばばあのことでね。兄弟のようなんだけれども俺とお前は本当の兄弟じゃないとかね。ぼくの家も実際そんなんだったわけだけど、とにかくいろんなのがいたんです。

裏の方へ行くとみんなしもた屋で、あの辺は毎日のように夜店が出ていたから親の職業は露店商が多かったようです。とうがらし屋とか甘酒屋とかトビ職とか。あとは、子守がいましたね。玉の井の家をもっている元締めみたいな家の子で年かっこうというと、ぼくたちより一つか二つ上だったですね。小学校を終ってすぐそういうとこへ来ちゃったのかな。ぼくたちが遊んでいるわきでただぼんやりと立っていたりしてね。

菊地　そういう子は大きくなるとどうなるんでしょう。

滝田　どうなるんでしょうね。玉の井の世界に染っていってしまうのかなあ。学校へ行く年ぐらいの子もいたけど、小学校を途中でやめてもらわれてきたんですかねえ。

金井　少年少女みたいな年令の子が多かったわけ

ですね。
滝田 そうそう、中学一年というと、ばかに兄さん姉さんに見えましたよ。まだそのへんのことは描いてないから、いずれ描こうかな。
菊地 キヨシも作品の中で大きくなるんですかね。
滝田 大きくしなくてもいいんですよ。大きくするとおもしろくなる話もあるんだけどね。
菊地 ぼくも、このくらいの子どもの頃のことを考えると、何年生かわかんないんですよね。ベーゴマやったり、メンコやったりしたんだけど、いくつぐらいかということは関係ないんだな。
金井 そうか、そういうことはあるかもしれないですね。
菊地 そう、そうして遊んだということはものすごくはっきり憶えているわけ。あの頃はおもしろかった、と思っているんだけどね。
金井 それは、へんないい方だけど、古いからじゃないかな。私なんか憶えていますよ。わりと新しいから。（笑）
菊地 男は、このぐらいの年ごろは、一番の黄金時代に思えるんですよ。もちろん用事をいいつけられたりするわけだけど、それでもなお遊びに遊んでいたんだ。
これより大きくなるとセックスの関心も出てくるんだけど、キヨシは、ああいう場所に住んでいて、どういうふうに感じるんだろうかとね。
金井 そうですね。
菊地 まあ、そんなことといってもはじまらないんだけども、滝田さんはどうですか。
滝田 今度描きますよ。（笑）
金井 そうですね。キヨシが小さいからセックスの問題はでてきてないけど、ズーッと描いていけば、出てくるはずですね。
菊地 そうでしょ。べつにセックスは、ここでは変なことじゃなくて、当り前のなんでもないことなんだけど。
滝田 子どもたちが遊んでいて、きわどいことば

をつかっていましたね。

金井　それほどいやらしいことを言っている感じはなかったんですか。たとえば子どもたちが、きわどいことばを聞いて失笑するとか。

滝田　なかったみたいですね。

菊地　あったんじゃないかなあ。なんでもないことではあるけど、自分とは関係ないようなところにそういう世界があるということを感じていたみたいだけれども、もっと大きくなってからかなあ。

滝田　大きくなってからはありますね。銘酒屋の開けっぱなしになっているところへのぞきに行こうといったことはありますね。でも、そんな程度ですから。

菊地　「お医者さんごっこ」てのはキヨシぐらいの歳じゃないですか。野坂昭如のエッセイに、性教育のことが書いてあったけど小学校二年くらいです。

金井　小学校二年ぐらいじゃ早いということも、遅いということもないんじゃないですか。そのぐらいでしょ。私たちが幼稚園の頃、スカートめくりなんていうのがありましたものね。

滝田　ぼくはスカートまくったことないですね。

金井　キヨシはまくりそうもないね。（笑）

菊地　だから、キヨシはなんでまくりそうもないのかな、と思うんですよね。

金井　たとえば、銘酒屋の女の人となんか口をくことなんかはなかったんですか。

滝田　ありましたね。

金井　きれい、という感じはしましたか。

滝田　そうは感じなかったですね。姉さんがエプロンかけてだらしないかっこうしていると、銘酒屋のなりしてなんていわれていましたね。

金井　なるほどね。

滝田　事実彼女たちはだらしないかっこうをして街を歩いていましたね。その反面やさしいおばさんという感じが強かったんですよ。お使い頼まれたりなんかすると、喜々として飛んでいったりしてね。それもあとでお駄賃もらえるから。

菊地　そういう女の人にタバコ買ってきて、といわれて喜んで買いに行く場面がありますね。
金井　お駄賃もさることながら、頼まれるということが、やっぱり嬉しいんですよね。
滝田　それもありますね。
菊地　その界隈であの人はきれいだなあ、なんて子ども心に思わなかったですか。
滝田　ありましたよ。
菊地　それから、キヨシのことをパッと思いだすと、キヨシは常に走っている感じですね。
金井　子どもが走るというのはおもしろいんだな。
滝田　自分の場合は食わなければ生きられないというのが大前提にあってね。パンのみにて生きるものにあらずにあらず、というわけなんですよ。そんなら空気みたいと思えないんですよ。食うというのは当り前のことに違いないけど、空気みたいに当り前ということにならない。
菊地　大体キヨシは腹へっているんですか。
滝田　へってるんですね。きっと。
金井　戦争中というのは食糧事情はあまりよくなかったんでしょう？
滝田　よくなかったですね。腹をしょっ中へらしていたみたいですね。
金井　オデン食べているとこがありましたね。
菊地　そう、おばあちゃんが盗み食いしているところへキヨシが帰ってきて、バタバタと二階へ上っていくところね。
金井　本当は哀しいのにゲタゲタ笑っちゃうけど。でも、よく考えると、笑えないマンガですよね、滝田さんのは。おっかなくなるというのが多いんじゃないかしら。

母親というより〝女〟

菊地　「寺島町」シリーズを描く場合に、あの町の世界を今の滝田さんと、キヨシの目から見たのとはぜんぜん違うんだという何かがありますか。キヨシが見たようには、いま描けないというよう

な。

滝田　いや、小さい頃の記憶だけど、何も感じなかったみたいですね。

菊地　たとえば「ゲンマイパン」の女の子なんかは、キヨシの関心にはぜんぜんふれてこないですね。

金井　あの女の子がお客をとるところはキヨシにとってぜんぜんわからないわけでしょ。そういうことはどういうことなのかなと思うんですよ。そこはやっぱり創作なわけですよね。ある意味では寺島町というものと一致していていいわけなんだけれども……。

「エジソンバンド」の中で、玉つき屋のおじさんの怖い顔を見て逃げちゃうところがあるでしょう。子どもの目から見た気味わるさみたいなものがよく出ていますね。でも、ゲンマイパンの女の子が長襦袢をぬがされてパッと窓を閉めるというのがキヨシの目から見たものじゃなくて、そのへんのところが、悪くいえば混乱ですけど、おもしろくしていることがあるんだと思います。読みながら、ちょっとつまづくところがあるんですね。

菊地　「寺島町奇譚」描き始めるとき、子どもにわかるかとか考えましたか。

滝田　考えなかったですね。

菊地　じゃあ、読者を想定することはぜんぜん考えなかったんですね。

滝田　考えませんでしたね。ほとんどそういうことを考えないで描き出しちゃったし、とにかく何だか知らないけど、照れくさかったですよ。照れ隠しが良いにつけ悪いにつけ出てくると思うんですね。

菊地　キヨシがああいう性格だということにも現われているんですかね。

滝田　本当は、昔の自分として見るときは、あんなもんじゃなかったように思う。もうすこしはっきりとしていたでしょうね。相当、陰日なたの多い性格みたいだったですね。それがまた単純なわけで、遠足にいくお金をだましとったり、わりと

嘘つきだったんですよ。

菊地　キヨシだって、かなり嘘つきますよ。ずるがしこいな。

金井　映画見にいくとこなんかにありましたよね。

滝田　嘘つくことはあの頃の子どもにとってものすごくいけないことだったですね。

菊地　「寺島町奇譚」は前々から描いてやろうと思っていたんですか。

滝田　そんなことはぜんぜんなかったですね。動機というのはあんまりなくて、なんとなく描きはじめてしまった感じだけど、なんだかわからないですね。

菊地　金井さんの文章に〝失われた時〟とありましたね。滝田さんの幼少の時代と関係があって、一種の自叙伝的なものでもあるわけだけれども、滝田さんがいまの歳になって突然描き出すというのはなんなんでしょう。

滝田　そうですね。ぼくの場合は、おふくろのことをしょっちゅう思い出すんです。なにかそれでもって、フッとマンガにでもなりそうだと思ったのがそもそものきっかけで、強いていえばそれが動機みたいなもんで。

菊地　つまり家族関係というのに描く動機があるわけですね。

滝田　そう。おふくろと血のつながりがないとわかったのはつい最近で、べつに子どもの頃からそう思っていたわけではないんで、だからマンガでも継母なんてことはいわない。少年はあくまで〝母ちゃん〟だと思っている。

「お母さん今日のごはんはなあに」なんていっているのを聞くと羨ましかったですけど、おふくろにぶらさがった記憶はないんですよね。そんなこといったらなぐられちゃうから。

菊地　金井さん、キヨシとおふくろさんの関係を見ていてどう思います。

金井　私のことなんか考えるとぜんぜん違うわけですよね。だけど、あれはすごくおもしろいな。

母親の存在というもののある一面を少し大げさに描いているとは思うけど。

菊地　滝田さん個人の場合は、継母ということだったけれど、そういうことはマンガで感じられますか。

金井　そういわれると、なるほどな、と思うんだけど。

菊地　ぼくもそうですね。

金井　なんていうのかな、滝田さんのマンガの場合、母親というよりかもっと女という感じがしますね。女という感じが強いから母親というものとはちょっと違うんじゃないかと思いますね。

チラッとすごい目つきするでしょう。ゾクッとする。

菊地　母親ということになっているのに、一瞬他人の目になるんだからびっくりしますね。

金井　あそこには母親のやさしさみたいなものはぜんぜんでてきませんからね。

菊地　滝田さんは、母親のやさしさというものはもし考えられても描かないというわけですか。

滝田　いや、べつにそんなことはないですね。おふくろというのは自分勝手に生きているというような人だったんでしょうね。ぼくの手をひっぱってどこかへ連れていくようなこともあったけど、それも実は自分自身のためなんで、べつになんでもないんですよね。頭をなでるといってもどうということはないんで……。

金井　お風呂にいく場面がありましたね。手をひっぱっていこうとして、パッと頁をめくると、お風呂屋の場面でね。夫婦喧嘩したあとですね。キヨシは映画を見てきて遅くなっちゃっておふくろさんにしかられるんじゃないかとビクビクしているときですね。あれは好きだな、頁をめくる呼吸がよく一致していて。

滝田　おふくろの前身は、いまだにわからないですね。ぼくの姉さんや兄貴は知っているらしいんだけども、しゃべらないんですよ。おふくろもどこかで結婚していたらしいし、おやじも三、四回

世帯もったことがあるらしいんです。ぼくは、どうもおやじの弟の子どもらしいんですよ。弟の子どもをなぜうちで引きとったかというとわかんなくなってくるんですよね。

菊地 ええ？ 滝田さんのおやじの弟の子ども？

滝田 そう。ぼくが「おじさんおじさん」といっていたのが、本当のおとっつぁんということですね。本当のおとっつぁんというのがまた世帯もっていたのに、乳飲み子がいちゃまずいというんで、あずけたわけではなく、もらう方も子どもがいなかったわけではなく、変なんですよね。

金井 そういう話というのは、わりとありますよね。

菊地 話で聞くと一種異様な感じがするけど、どってことないんだろうなあ。

金井 わりとごく普通の感覚でやっているのかも知れないですね。

菊地 ぼくがそんな話を聞いて面白いと思うのは、キヨシが色々いじめられるわけだけれども少しも苦にしていないでしょう。ケロッとしているよね。あれは子どもには当り前のことなんでしょうけどもね。普通書かれた物語やお話なんかになると必ず……。

金井 子どもが悩んじゃうのね。(笑)

菊地 そうそう。必ずそういうもんですよ。キヨシはぜんぜんそういうところがないでしょう。

金井 さっき、今度子守りの女の子のこと描いてみようかなんておっしゃってましたけど、そんないろいろなデテールがおもしろいと思うわけですけど、限りなく描けていくような感じがしないですか？

滝田 そんな気がするんですね。だから描いていくつもりならまだまだ描けるし、いまようやくかたまってきた感じだからこれから色々な材料を引っぱり出して描けるわけだけれど、前の繰り返しになると鼻についておもしろくなってしまいますからね。

自分としては、おふくろのことを延々と描きた

いですよね。

菊地　おふくろさんはいまどうしてらっしゃるんですか。

滝田　十年くらい前に死んじゃって、おやじというのは終戦二ケ月前にね。

菊地　おやじさんというのは滝田さんにとって大きくはなかったですか？

滝田　柄ですか？（笑）

菊地　こわいとか何とか。マンガで見るかぎりはなんでもないでしょう。いつも目立たずに包丁もってトントンとね。

滝田　こわくはなかったけれども、やはりぶらさがったことはない。ただおふくろの場合は、ぼくが記憶している限りでは、涙を流したことないんです。ただ戦時中、親せきの人が学徒出陣にいくことになって、両国駅へおふくろと一緒に見送りにいったんだけど、他の人はいっぱい送る人がいるのに、その人はおふくろとぼくの二人だけでね、その人は背が高くて人垣の間から「おばさんおばさん」と手を振っていたんだけど、おふくろはオイオイ泣いちゃってね。あの人とおふくろの関係はどういうんだろうなあ。（笑）泣いたのを見たのはそのときくらいですね。でも、とするとまんざら鬼でもなかったわけだ。

菊地　滝田さんは、キヨシより永く生きてきたわけだけれど、あのおふくろの姿は、わりあいと理解して描いているように思えるけど。

滝田　そうでしょうね。時間がたったせいでしょうね。自分のおふくろの印象というと、衿におしろいをべたーっと塗っていやな感じだったんですよ。

金井　顔はぜんぜん塗らないでね。白ら首とかいうんでしょう。そのことにも私は興味があるんだけれども。（笑）

滝田　ぼくのいた家は、いわゆる銘酒屋の間どりなんです。部屋続きというわけじゃなくて、廊下があって独立した完全な部屋があってね。

金井　でも、もう一つおもしろいのは、絵にする

から自分の家の細部がはっきりしてくるわけでしょう。視覚的にね。それがとてもおもしろいですね。文章で書くのとぜんぜん違った感覚があるから。例えば、自分が住んでいた家の間取りとか廊下とか、執着しながら描くわけでしょう。そのへんが私は読んでいておもしろいわけですけれどもね。

滝田 そのわりにはめちゃくちゃなんですよね。本当は間口は一間半なのに、それにしては絵になるとばかに広い。畳かずは、四畳半と六畳しかないのにね。

金井 ああ、それはちょっと広い感じですけどね。でもそれは、キヨシの目から見ると広く見えるんじゃないかとも思えるんです。

滝田 そう、子どもの頃は狭く感じなかったですね。四畳半に簞笥とか鏡台があったのにかけずりまわっていたみたいですね。とにかく家は真暗だった。窓がなくて、トタン張りの屋根にガラス窓の明りとりがあったけど、電燈つけなけりゃ新聞読めない暗さだったんですね。学校から帰ってくると真暗だからだれもいないなと思って喜んでいると、すかしてよくみるとおふくろが座っているんですよね。イケネーッていうわけで……(笑)

シケムシのいた路地

菊地 路地が入りくんでいる玉の井の街がでてきますが、滝田さんの頭の中には、ここの路地にはこういう絵があるわけですか。

滝田 そんなことはないですね。あとから、あっちこっちからひっぱり出してきて、つけたしちゃうんです。

金井 だから、本当の玉の井そのままというわけじゃないわけですね。そうじゃないとつまらないと思うんですよ。

滝田 ピチャッときまって絵になるようなものは記憶にはないもの。そのままあそこだけ描けば絵になるというのはないですね。

金井 こういう街を知っている人だったら、だれ

でもすぐ思い出せるんではないかしら。

菊地　そうね。おそらくある特定の場所というのじゃなくて。

金井　一種違うわけですよね。特定の場所というよりも、滝田さんの作品の場所という感じが強いと思うんです。そしてこういうところは、いたるところにあるわけでしょう。

菊地　そうですね。どっかで見たことがある、とね。

滝田　舗装した道はなかったですね。どこを掘ってもメメズがでてきた。ハサミ虫も出たし、ネズミ色で小豆つぶぐらいのコロコロとしたやつもね。

金井　ああ、シケムシというのね。私、子どもの頃あれが好きで、ずい分集めたな。

菊地　いまは、あんなのはあまりいないんじゃないかな。

金井　でもそれは、私たちがあまり泥をほじくらなくなったからじゃないかなあ。案外いるんじゃないですか。

ああまだマンガの中にシケムシなんかも出てきませんものね。描くことといっぱいあるね。（笑）

菊地　でも、かくもこまかく、ポスター貼って、看板描いて、執着するのは、なんなんですか。

金井　それは、私にはよくわかるんだな。

菊地　どういうことですか。要するに何かを再現するということではないでしょう？

金井　ええ、再現することじゃないですね。ひとつのまったく別の現実を創り出していく場合、細かく描いていく作業というのは必要なことだし、一番それが描きながら興奮することじゃないかと思うんですよ。

滝田さんのマンガ見ていると、ものすごく細かいわけでしょ。それを文章で書き表わそうとすると、ものすごく憂鬱になってきてしまうんですよ。それでももし書くとすると、しつっこい大変な文章になってしまうんでしょうね。

滝田さんの絵は丹念に見なくちゃいけないと思

うんです。増刊号の裏表紙の絵にしても、敷石が続いていてその奥がどうなっているのかとか、どこに看板が出ているかとか、読んじゃうわけでしょう。丹念に見ていてすごくおもしろいわけですよ。

滝田　これをもう一度というと、もう描けないいんですよ。やんなっちゃって。

金井　そういう感じというのはありますね。

菊地　金井さんがいまおっしゃったように、細かい絵を描くときはおもしろいですか。

滝田　ええ。器用じゃないから一発で決まらないで、構図きめるのにしても、電信柱だけじゃつまらないから、ポスター貼っておこうと思って次から次へと小道具を散らばしていくという感じになっちゃって描きこんでいくという感じですね。はじめから構図が頭の中にあって描いていくというのではないんです。

金井　ええ。

菊地　グルグルと描きこんでいくんですね。

金井　そうなんですよ。壊れた植木鉢なんかもあるわけでしょう。こういうのは描いていても気になるでしょうね。

滝田　ああ本当にありますね。ありますあります。(笑)

金井　それがとても気になるんですよ。滝田さんもみんなもそうだと思うんですけど、自分の子どもの頃のことを思い出すと、細部が気になるんですね。全体のイメージより、細部から記憶ははじまっていくでしょう。そして、そういうことを考えると、滝田さんが細かい絵を描くということは、幼年時代の事に関してまったく正しいと思うんですね。

菊地　たしかに、小さいときのことを思い出して考えるとき、あそこにゴミ箱があったかなかったかということは、ものすごく気になるね。

金井　そういうふうな形でもひとつあるわけなんだけど、記憶の中に、防火用水があったり、壊れた植木鉢が置いてあったというふうなことは、あ

とは全部憶えていなくても、それらを寄せ集めて、絵になるんじゃないかという気もひとつにはします。

菊地　ぼくらがこの作品を見る場合、描くのとよく似ているんだろうと思うんだけど、ずうっと見ていくんですよ。知らず知らず丹念に読んでいる。

金井　だからはじめて「寺島町奇譚」見たときびっくりしたんですよ。見開きの絵をズーッと見ていっちゃうんです。

菊地　それは、美術作品としての絵を見ていくのとはちょっと違いますね。

金井　そうですね。

物わかりのよくない人びと

菊地　「寺島町奇譚」シリーズは、これからも続いていくんでしょうけど、劇画は事を描くマンガといわれるようですがこれはさしたる事は起こらないでしょう。じゃあものすごくわしいだけで退屈かというとそうじゃないし、流れはある。それ以前の滝田さんのマンガにはストーリーがあって、締めくくりがあって、落ちがあったりしたけど、それらとは違いますね。

滝田　自分では下手すると作り話になってしまうんじゃないかという気がするんです。逃げだしたやつと追いかけるやつがいてという因果関係だと、どんな話でもよくなっちゃう気がするんですね。できればストリー性のあるものも描いてみたいとは思いますけど、それらしい話もなかったし、すると自分で作らなくちゃならないし、しかし作るとすると無理があちこちに出てきちゃうんですよね。だからストリーよりも、登場人物を延々と追いかけていくという感じなんです。

金井　「寺島町奇譚」の場合、私は、キヨシの視点で読んでいってしまうんです。けれども、作品を良く読んでいくとキヨシだけの視点で描かれているわけではないでしょ。キヨシというのは、つき離した形で描いてあって、最初はキヨシの視点で描いているんじゃないかと思っていたんですけ

ど、丹念に読むと、そうじゃないというのがわかる。キヨシが出てこない場面というのがあって、それはだれの視点で描いているのかというと、「寺島町奇譚」以外の作品と同じ感覚のところがあるわけです。私なんかは、キヨシの視点で描かれたところが好きなんですね。

滝田 じゃあ、こんどからそうします。(笑)

金井 でもそうすると「寺島町奇譚」は描けないかもしれないですよ。

菊地 そうですよ。なんとかキヨシ君の物語になっちゃう。ただ、金井さんがいっていたように、キヨシの一見関係ない場面もあるわけだけれども、やっぱりそれもキヨシと実は関係あるんじゃないかな。そして、それがすごいんですね。

金井 それはそうなんですね。私はわりと実感的な問題として考えてしまうんですけども……。一人称のマンガじゃないでしょう。だから、映画でいえば、画面が展開した場合に、キヨシのいない場面があるわけだけども、小説の場合は、そうすると主人公がいない場面というのがすごく困るわけですよ。だれの視点で書いていいのか、とね。そういうことを考えると、滝田さんのマンガにしても、つげさんのマンガにしても、うまい具合に整理していて、くやしいなあと思うんですね。

菊地 登場人物を追っかけると滝田さんは言われたけど、たしかにキヨシとおかあさんとの、なんか無言のうちに一種にらみあっている生活を追っかけている、ただそのことのみを描いているといえますね。その他の人物については、どうなんでしょう。

滝田 あとはおやじのタイプにおもしろいところがあると思うんですが、マンガにするとわざとらしさが出てしまうから照れてしまうんです。ただ、ものわかりのいい大人というのは描きたくないんですよね。

菊地 「寺島町奇譚」にでてくる人物はだれもものわかりはよくないですよ。

金井 そうですね。といって、キヨシとものすご

く対立しているかというと、キヨシはそこをスルリと切り抜けているんですよね。

菊地　キヨシがこんな風に描かれたことはすごいことじゃないかと思うんです。例えば、児童文学に出てくる子どもは、

金井　感受性が鋭くて、

菊地　そう、そこで正義感に燃えて、あるいは卑屈になっているか、簡単にいって悩む子どもが出てくるわけだけれども、そこで逞しく生きのびていくような、

金井　乗り越えていくような、

菊地　そう。だけどキヨシというのは、にくたらしい子だしね。といってべつに可愛い気がないかといえば可愛いし、大人のことわからないでいるのかと思ったら、けっこうわかっているわけでしょう。

金井　ずるいところもあるわけですね。そこをうまくやっていくような。

菊地　子どもにしてみればあたり前のことなんだけれども。

滝田　描く方は照れくさいわけですよ。少年が悩んじゃって、フッと悟ったシーンを描くのはニガテなんですね。おそらくわかっているのかもしれないんだけれども、素通りしちゃう形なんです。

菊地　全部を受け入れるんではなしに、拒絶しているんでもなしに、という感じですね。

金井　そうですね。

〃下駄が好きなんですよ〃

菊地　滝田さんのマンガには、わりと映画的なカットがありますけど、意識してやりますか。

金井　そう、あるわね。

滝田　ぼくの場合、アップは比較的少ないですね。劇画の場合はやたらとアップが多くて、変化つけてるのはコマ割りだけですよね。斜めにしてみたり、一頁を七、八段に割ったりしてね。

金井　時間性とか空間性みたいのは、劇画の場合には、少ないでしょう。滝田さんのは、頁をめく

っていくとき、とても計算されているものだと感じますね。頁をめくって次の頁に出てくるコマというのが非常に重要なんですね。頁をめくって、まったく別の世界が開けて、そこに時間性とか空間性の推移が感じられる。滝田さんは他の人のマンガはよく読むんですか。

滝田　見ないですね。見るときは、アラをさがすときですね。すると実に楽しいんですよ。これしゃべるとみな記録されちゃうから困るな。（笑）

とにかく、不自然に思えるのが多いですね。

金井　マンガだからいいや、というわけにはいかないわけですよ。

滝田　なにがおもしろいですか、といえば絶対つげさんなんですよ。一番読んでいるのはつげさんのかな。何がといえば絵柄ですね。どうだからどうというのではないけれど、絵柄に説得力があるんですよね。だから単につげさんのに似せた人のには感動しないですね。

菊地　ということは自分の作品でも絵柄が気になるということですか。

滝田　ぼくは絵柄ばっかりなんですよね。

金井　それはよくわかるな。それは、そうだと完全に思いますね。どの場面のどのコマをとり上げてもパッと開いたときに感じられますね。たとえば、チリ紙が散らかっていたりするわけでしょう。

鈴木清順の映画にも不安感というのはないですよね。そこが好きなんだな。そういうことをキチンとするというのはなんなんだろうな。わりと本質的なことだと思いますけどね。

菊地　滝田さんのマンガが他のマンガと違うというのは、そういうところにもあるんでしょうね。

金井　ええ、そうですね。

滝田　そういうタチだというのはどうですか。答えにならないですか。（笑）

金井　本人はそれくらいしか説明しないし、できないでしょうけども。細かいことを描くのが好きで好きでどうしようもないというのとか。（笑）

滝田　新聞散らかしておくのは好きなんですよ。

すき間がありすぎて困っちゃって、新聞紙描くんですよ。部屋のどこに散らかしておいてもおかしいということはないからね。

菊地　すき間があるとやっぱり変ですか。

滝田　ええ、壁を描くとやたらとヒビが入っているしね。

菊地　見ていると、埋めずにはいられないというほどでもないけれど、とにかくはしからはしまで描いている感じですね。

滝田　それは自分にとって決して苦痛でもおっくうでもなんでもないんですけれどもね。

菊地　昔からフキダシの中の絵はありましたか。

滝田　なかったみたいですね。昔は、××とかうず巻みたいなものとか、ですね。

菊地　そういうのは普通のマンガにもよくあるでしょう。なぐられると火花が散るような。

金井　ええ、手塚治虫の「ランプ」のローソクなんかね。

地菊　そう、でもあれは、滝田さんのように絵がおしゃべりするというのじゃないでしょう。

金井　そうですね。

菊地　よく下駄がひっくりかえっているでしょう。

滝田　下駄が好きなんですよ。(笑)

菊地　ローソクがつくとか、電燈がつくのはストレートでよくわかるけれども、下駄というのはわからないなあ。感覚的にはわかりますけどね。

金井　そういうのはいっぱいありますよ。

菊地　フキダシの中にカナズチの色々の絵が入っているやつとか。

金井　ネコがゴハンのこととか三味線のこととか色々と考えるのね。あれおもしろいわね。ネコの感じよく出ているのね。ああいうネコって本当にいましたよね。ネコらしくないのよ。

滝田　うちにいたネコはよく慣れていてこっちと目があうとシューッと立ってチンチンするんですよ。

金井　わかるわかる。昔はそういうネコがいたん

ですよ。（笑）

滝田さんの描くネコって人間みたいなんですよね。

滝田　ネコが自分の一部みたいになってしまっていて、

菊地　だからキヨシとネコというのはよく似ているよね。

金井　一体化しているのね。タマがいなくなっちゃうことがあるでしょう。あのときのキヨシの感じ方というのは、ほとんどタマと同じじゃないかと思いますね。

滝田さんの作品を読んでいると野坂昭如の感覚を感じるんだけど。

菊地　ぼくもそう思います。

金井　そこがおもしろいですね。

菊地　こんなふうな当り前の下町というのがよく似ているよね。野坂の会話もどうってことなく延々と続くんだな。野坂のあのうねうねした文体が似ているね。

金井　読み終ったあと、一種の落ちというか、解放感がひらけてくるでしょう。きづまりのような、まだそこでは何も終っていないような、そんな感じが似ている。でもお互いに知らないのよ。野坂は滝田ゆうのマンガ読んだことはないだろうし。野坂に推めたんですけどねえ。

菊地　野坂昭如で思い出したけど関西弁がよく出てきますね。

滝田　ああ、関西弁は自分じゃパーッとすぐ言えないんですけどもね、スムースに感じられるんですね。

菊地　ぼくは最初、滝田さんはてっきり関西の人だと思っていたんですけどね。野坂昭如は関西の人でしょ。野坂は、本当の関西弁と江戸の下町ことばとはよく似ているというんですよ。だから彼には両方使えるとね。滝田さんがいまいわれたことは、そんなにおかしいことないんだと思いますね。

金井　なるほどね。そう思いますね。私も、野坂

が両方使いわけて書いているのと、滝田さんが両方書いているのと、よくわかるような気がしますね。

細かい風景に現実感が

菊地 今日いろいろ滝田さんの話を聞いてると、おふくろさんとの葛藤みたいなものがすごい重さでありますね。

金井 そう、葛藤というようなものよりかもっと自然な感じですけどね。

菊地 そういう家庭にいて、こういう町にいて、あわれだとか悲惨だとか思ったことはありますか。

滝田 不思議な感じには確かに映りましたね。

金井 こういうところに住んでいるのはいやだとか。

滝田 なかったですね。

菊地 普通だと、こういうところに住むのはいやだったといって、

金井 向上心に燃えちゃって、

菊地 そう、それで母親と離れて自分なりのなにかをつくろうとするけれど、キョシにはそれはないでしょう。それは、滝田さんが意図してそうしたんではなくて、それが当り前にそうなんですね。

滝田 事実そういう感じ方ができるわけでしょうけど、やはり照れちゃうんですよ。

菊地 キョシはいじめられているけれども、被害者という感じはしないしね。

金井 ええ、しないですね。ネコのタマにだってないですよね。

菊地 べつにうらめしそうでもないし、だからキョシを見ていると、子どもらしいとか少年らしいというのは、こういうことなんだろうと思うけど、健康的な子どもという表現というのとはちょっとちがいますよね。

滝田 キョシがあまりに批判的になるとおふくろがますます悪者になっていってしまいますからね。

金井 キョシぐらいの年令だと母親に反抗すると

か、悲惨に思うとかいうのはないんじゃないかと思う。わりとあるがままの現実をこのマンガは描いているんじゃないかな。そこが重要なことじゃないかと思いますよ。

菊地　だから、ぜんぶ自分の環境を受け入れているというわけではないけれども、かといって抵抗感を感じているわけでもないし、それがみんなそんな感じで「ゲンマイパン」の女の子にしても絵としてはそれほど痛切には描かれてなくて、逆に読んでいる方は余計に可哀想に感じちゃう。

金井　そう、そう。

菊地　それは、小説を書くときはどうなんですか。痛切であるとは書かないわけでしょう。

金井　私は、読んで痛切に感じる場面というのは書かないでしょう。もっと残酷な興味とか、視角的興味とか、ゲーム的なおもしろさで書いているから、センチメンタルになったり、ペーソスとか人間味なんてぜんぜんないんじゃないかと思う。

滝田さんの前の作品読むと、ペーソスと涙なんか感じるけど、「寺島町奇譚」なんか涙やペーソスということばではいい表わせないところまでいっちゃってるわけで、そういう風な関心は、細かく描かれている風景なんかにあると思うんですよ。私なんかは「寺島町奇譚」を読むことで、そこに住んじゃうような感じなのね。そうなるともう、哀しいとかそういう感じがなくなっちゃうんじゃないかと思うんです。

菊地　たしかにそうだなあ。普通そこに住んでいないからこそ哀しく思ったりする。本当に住んでいる人間は哀しく思わないんだよね。こういうふうな構造をもったマンガを他に知らないんだけれども。

金井　そう思いますね。

菊地　滝田さん自身は、涙と笑いとペーソスというものをにじみ出そうと意識していることはないんですね。

滝田　ぜんぜんないですね。強いていえば変なおふくろだったわけでね。しゃくにさわると同時に

なつかしいという気ももちろんあるわけでしょうね。

金井　そういう不思議さとかは、いま滝田さんが考えても不思議なんでしょうしキヨシにもそう映った場合、読んでいて非常な現実感として伝わってきますね。

菊地　さっきから話しているとかならずおふくろさんのことばっかりになってくるんだ。（笑）

金井　すごいわね。（笑）

滝田　いまさがしてもどこにも居ないような気がするんですよ。

（一九六九年七月）

座談会

〝マンガ・ブーム〟とは無縁か

つげ義春
滝田ゆう
石子順造
権藤晋
梶井純

権藤　三年ほど前から青年マンガ誌が続々と出てきたこともあって、マスコミでは、マンガ・ブームと騒ぎたて、その騒ぎの中でつげ、滝田、佐々木、林といった『ガロ』に描いている作家も注目をあびたわけですが、いわゆるマンガ・ブームの三年間を作家側はどう感じていたのか知りたいんですけれども。
滝田　どうしてか、読者を意識しないで仲間うちを意識しちゃうんですね。やたら描きこむのも、そういうこともあってですね。
つげ　あまり考えてみたことないね。
滝田　そうですよ。
権藤　でも周りが騒いでいるでしょう。
つげ　といって、他のマンガ界のこと考えないですね。ただ、林さんなんか見て、ああうまい人でてきたなあと思って……。
石子　権藤君は、劇画誕生期の頃のあたりを自分の思想的課題の上に重ね合せて追求してきたけど、いま劇画ということばがさまざまな形で使われているのをどう思いますか？
権藤　ぼくは、滝田さんのを見て劇画だと思うんです。滝田さんご自身がどう思おうが勝手ですけど。ぼくの劇画の概念というのは広くて、つげ忠男さんなんかは劇画ゲキガしたものと見るけど、滝田さんのも棚下照生のも劇画だと見るんです。
石子　あなたはそういうふうに劇画ということばを使うんであって、じゃあ劇画でないもの以外はなんですか？
権藤　マンガですね。
石子　すると、あなたの劇画とマンガの区別のメルクマールはなんですか？
権藤　辰巳ヨシヒロさんが『劇画大学』で表示していたけど、結局、劇画といってもマンガのカテゴリーに入るんだと思う。
石子　そうだけど、とくに劇画と区別するメルクマールね。
権藤　すじですね、劇性といってもいいけど。
梶井　滝田さんの全部の作品を劇画だといってい

るわけじゃないのかね？

権藤　そう、「寺島町奇譚」とか『小説現代』に描いている作品などを劇画と見る。だから、滝田さんのを見ていると、劇画と見ていいのかどうかというあいまいなものもあるね。「寺島町奇譚」風の絵柄であっても劇画じゃないと思われる作品もあるしね。

石子　すじというかドラマツルギーというか、そこをメルクマールとして、それがあるのを劇画、ないのをマンガと見て、そして全体をマンガと見るということですね。一般に劇画という場合、それとは違っているところが多いでしょう。客観的にいえば、貸本マンガで育ってきた人たちのものを劇画といい、もう一方ではスピード、アクションの物語性を主体にしたものを劇画というんだけれども、権藤君のはそれとも違うんだね。それから、ストーリー性のあるマンガを劇画とよぶ風潮もあるよね。なになに劇画とかね。

滝田さんは、権藤君なりの劇画観を聞いてどう思う？

滝田　つまらない劇画を読みすぎたせいで、劇画といわれるとね。自分のは、やっぱり劇画じゃないと思っているんですよ。

石子　じゃあ、滝田さんのマンガと劇画の区別はどうなんですか？

滝田　ないんですよ。区別しなくていいと思っているんです。ただひとつの名称として、雑誌社が区分けしているにすぎないと思っているから。

石子　それだのに劇画とよばれるのにある種の抵抗があるんでしょう？

滝田　マンガだと思っているからね。

石子　いや、権藤君にいわせれば、全体をひっくるめてはマンガだといっているんですよ。

権藤　いま滝田さんがつまらない劇画といったけど、ぼくから見れば、そういうのは劇画とは映らないと思うんです。

石子　そこでいうつまらない劇画というのは、どういうのですか？

滝田　色々ありますねえ。話だけをおいかけて、カッコよく描く、それだけが先にたっているものね。

石子　つげさんはどう?

つげ　べつにないなあ……。

石子　ぜんぜん関係ないの?

つげ　ええ。

権藤　劇画じゃない、とは思っていないんでしょう?

つげ　どうなんだろう……。劇画というのがはっきりわからないからね。

滝田　マンガ家にならなくてもいいやつが描くのが劇画なんですよ。いま多いんですよ、そういう連中が。ただ器用まかせに描いている感じだな。それがさっきいったつまらない劇画ね。

石子　マンガ家にならなければならなかったやつというのはどういうの?

滝田　ぼくの出発は笑いをベースとしていたけど。笑わせるこつの技術のまるっきりない人がいますね。

つげ　そういう本質的な違いの人というのはたしかにありますよね。マンガ家的なセンスのある人とそれのない人。

滝田　マンガ家が増えてしまったのは、そんなとこにあるんじゃないですか。

つげ　例えば、臣新蔵はギャグ・マンガを描いているけれども、ぜんぜんマンガのセンスじゃないですね。本質的にマンガのセンスをもっていないんですよね。かといって、劇画のストーリーものを描くと、ちゃんと描いているんですよね。

石子　いまいった本質というのは、人を笑わせる資質ということですか?

つげ　そうですね。笑わせるユーモア的なセンスみたいなもの。

石子　滝田さんは、人を笑わせるセンスを先天的に身につけている人がマンガ家であるべきだと。

滝田　あるべきというか……そうじゃないのが意外に多いと。

梶井　笑いがなくてはいけないわけですか？

滝田　そういうわけじゃなくて、続々出てくるいまの人は、一足飛びにそこにいっちゃってますよね。見よう見まねで、それは器用さだけであって、それを見るとつまらないなあと思うんです。無理にわきの下に手をつっこんで笑わせるということじゃないけれども、むしろ、逆に笑いを押えて描く人が少ないんですね。

石子　少し具体的になるけど、つげさんのマンガは少しもおかしくはないですね。

滝田　ゲラゲラじゃないけど、笑いがベースになっていることはたしかでしょ。富士山が、〝デーン〟なんていうのは笑えますよね。じっさんの〝ヒッ〟というのもおかしいですね。

石子　ははあ、じゃあ「紅い花」とか「海辺の叙景」は？

滝田　あれもおかしかったですね。マサジが帽子をかぶって現われるとこね。最近、つげさんによく似た人出ていますけど、ぜんぜんつまんないんです。笑わせる技術を身につけてない人が、同じことをやるから。

石子　滝田さんのいう笑いというのが、相当の意味、価値のカテゴリーとして広く、深いものをいおうとしているんだというのはわかりますけど、つげさんのマンガにそれが基調になっているというふうには思わないな。

滝田　つげさんがかつてギャグマンガを描いていたかどうか知らないけれども、随所にそれが感じられるんです。

梶井　つげさん、ギャグマンガ描いたことあるんですか？

つげ　ギャグマンガはないですね。

権藤　初期のものを見るとユーモア風のものも多いですよね。

梶井　いまの問題は、こういうことじゃないですか。劇画のカテゴリーのなかで石子さんや権藤さんは、笑いを重要な問題としていないわけでしょう。ところが、つげさんや滝田さんは明らかに問

題にしている。それは、マンガ作家としての二人の出発に関係しているんじゃないかと思うんです。笑いを問題にするかしないかは、多分そこだと思うんです。石子さんや権藤さんはぜんぜん問題にもしていないでしょう。

石子　ぼくは、そうでもないよ。深沢七郎の文学の中に笑いの要素があるというのは、わからなくない。しかし、深沢の文学が笑いをベースにしているとは思わない。それは、結果として、有り様として笑いが出てくることはあり得るけれどもね。と同じように、つげさんのマンガにペーソスといってもいい、ユーモアといってもいいそれが、その価値や意味のカテゴリーがベースになっているとは思わない。

滝田　自分の場合は、照れ隠しみたいなかたちで、笑いを無理に押し殺したように押し込んでいくというようなことはよくするけどもね。

石子　滝田さんの場合、そうだというのはわかりますよ。ぼくは、水木さんの場合、独特のユーモアとペーソスもニヒリズムもあると思いますが、それが水木さんの基調になっているとは思えないんだな。特に戦記マンガになればそうだしね。

つげ　両方そなえている場合もありますよね。劇画家がだからといって笑いが描けないではなくて、両方そなえていても、ストーリーの方を重点的に描いていくとき、ここでマンガ的な笑いを描けるんだけれども、そこで押えてしまってストーリーを中心に描いてしまう描き方とかね。それは、ぼくらもすじつくっているときよくありますね。チラッと笑わせるギャグなんか浮ぶんだけれども、このストーリーに適していないと思えば押えてしまってね。でも最近の劇画家は、その笑いのセンスすらもっていないのが多いんじゃないかというのが滝田さんの意見でしょう。

石子　なるほど、最近の劇画家ねえ。そういうことというなら、最近の劇画家は最初から笑いというのを射程の外においているんではないですか。

つげ　そういうこともいえますよね。

梶井　そうですね。笑いの要素の欠如は、そこから出てきているわけでしょう。

権藤　滝田さん、その笑いについて林静一をどう思いますか？

滝田　笑いね、林静一なんかには笑いはないですね。ぜんぜん笑わないですよ。

梶井　やっぱり、いまの作家は、笑いがないというところに疑いももたずに出てきているんでしょう。ところが、滝田さんもつげさんもそうじゃないんじゃないんじゃないですか。

つげ　そうですね。出発点がね。

石子　じゃあ、滝田さんとつげさんは前時代のマンガ家になるんですか。（笑）

笑いを出発点としない人たちが出てきたことはたしかでしょうし、そのために、マンガの範囲が広がって、そうした劇画が多量に生産、消費されていることはありますね。

権藤　つげさんは、笑わせようと思って作品を描く場合がありますか？

つげ　それは作品によって違いますけどもね。「ほんやら洞のべんさん」とか「オンドル小屋」は、笑わせようかなと思って描いたりする。でも、それはすべてではないわけですよね。作品によって違うんですよ。

石子　滝田さんは、笑わせようというのを描くとの手がかりにしているんですか？

滝田　無理に笑わせようとは思っていないですけどもね。そのくせ、猫が立って歩いたり、まあ一種の照れ隠しですよ。描いているうちに息苦しくなって、どうしても息ぬきの場合だけですか？

梶井　そういうのは、自分の息ぬきのかたちでね。

滝田　フキダシの中の絵柄はそういったねらいで描いていますけどね。

梶井　と、あそこはぜんぶ照れ隠しですか？

滝田　そう、しょっちゅう照れていますから。

石子　なぜ、照れなくてはいけないんですか？

滝田　歳のせいでしょう。（笑）

タチもあるんじゃないですか。それぞれ選ぶテーマがあるでしょう。自分に合わない作品に出会うと、本人までやな奴だという感じになっちゃうんですよね。

石子　いまの照れというのは、ものを書くという場合に非常に重要なことだと思いますね。つげさんの場合も、照れといってもいいような表現の迂回路があると思うんです。歳のせいじゃなくて、表現それ自体の本質的な問題にかかわってくるはずだと思う。逆にいえば、照れというものがなくなったら表現というのは味も素っ気もない、それこそ生理現象的なものに短絡していくんではないでしょうかね。

梶井　石子さんのいう照れというのは、意識下にあるものも含めてのことですよね。

石子　そうね、だからつげさんなんかも相当照れていると思うんです。

つげ　照れて逆に開き直っちゃうときもありますよね。（笑）

石子　「ねじ式」なんかそういうところあるよね。（笑）

権藤　滝田さんがいっているのは、そういうものをもっていない人たちのマンガがつまらなくて、劇画にそうした人たちが多いということでしょう。劇画それ自体がつまらないんじゃなくてね。

滝田　あまり照れているように思わないんですけどね。なんかあんまりカッコよすぎるんですよ。

つげ　結局マンガだけですか？　劇画につまらないものばかりあるから、それと自分のとを混同されると、

滝田　アッ、そこを。そういう感じとはまた違うんですけどね。とにかく、ぼくは他のはチラリと見る程度なんでね。

石子　また嘘いう。（笑）

だけど、いまの若い人たちと比べて、照れに対する、表現に対する違いがあると思いますよ。若い人たちは、カッコよさをスッと出せるんだよ。滝田さんにとってそれは、ストレートすぎる、表

現として違うじゃないかと感じられるのかも知れないけど。そうじゃないのかも知れない。

滝田　林さんので、「海が見たい」というセリフあるでしょう。あれゾクゾクッとするんですよ。なにかというと「海が見たい」とか、「旅に出たい」とか、ね。(笑)

石子　表現の本体に即して、照れということばを使っても、やっぱりさっきの笑いを一つのきっかけとしてマンガ家としての生活をはじめた人たちと、それとはぜんぜん関係なく出てきた人たちの間に断絶があるように思えますね。

つげ　あるでしょうね。五木寛之なんかは、わりといい歳してカッコいい題名つけてるけどね。(笑)

石子　つげさん、いつか、絵なんかはどうでもいいんだというようなことをいっていたけれど、その点どう思いますか?

つげ　絵はどうでもいいというのは乱暴ないい方だけど、すじによって絵が生まれてくるからですよね。だから、どうしてもすじの方が中心になっているような気になっちゃって。

石子　権藤君にいわせると、そのすじのあるのが劇画なんですか?

権藤　そうです。すじが感じられるマンガを劇画と見ているんです。

つげ　ぼくら空想していて、でたらめでもなんでもすじができてますよね。それで絵を描く技術をもっている人がなぜそれを具体的に絵にできないのかかえって不思議なんですよね。絵かきならできるんじゃないかという気がしちゃって……。

梶井　すじというのがぼくにはよくわからないんだけども、つげさんのいうのと権藤さんがいうのとはまったく意味が同じなの?

石子　例えば、「ねじ式」にはすじはあるんですか?

つげ　いえ、ないんですね。でも、海からきて、医者を捜すというのがあるけれども、すじとはいえないね。

権藤　ぼくにすれば一枚の絵でもいいんです。生れて、生きて、死ぬ、という生き死にが感じられる感情のドラマ……。花が描いてあるだけでもいいと思う。そうしたものをマンガにしたのを劇画と呼んでいる。

滝田　いまのマンガはすじ立ての工夫が足りないんだね。自分は、いつもそういった気分なんだけどもね。

石子　滝田さんの場合も、すじが先行しますか？

滝田　やっぱり絵柄ですけどね。

権藤　石子さんがドラマツルギーという場合も同じような意味ですか？

石子　そうですね。ただドラマツルギーの具象性と抽象性というのがある。佐々木マキのは抽象的で、つげや林のは具象的。ところが、権藤君がいうのは具象的なものを指す。花が咲いて、生きて死んだというふうにね。

梶井　じゃあ、権藤さんは具象的なものだけをすじと認めるの？

権藤　そうでもないんだけども……。

梶井　滝田さんの「ラララの恋人」なんかはどうなの？　ぼくは、いまのような意味ではすじがあると思うんですけどもね。

権藤　つきつめて考えると存在論にまでいっちゃうんじゃないかな。

石子　結局そうなっちゃうと思うんだけどねえ。その作品の質の問題であって、構造の問題じゃなくて、想像力の質というかね。

権藤　滝田さん『太陽』に一枚ものの絵を描いていますけど、あれはマンガとして描いているんですか？

滝田　マンガルポとしてあるもの。劇画ルポとはしてないよね。（笑）

石子　滝田さんの『ガロ』の表紙なんか見ても、あれは絵じゃなくてマンガなんで、やはりすじがあるんじゃない。

梶井　描かないと気がすまないという滝田さんのそれですね。

石子　いや、気がすまないというのとちょっと違うんですけどね。だって、絵かきだって気がすまないで描いているんですよ。つまり、気のすまなさが違うんで、その〈気〉が違うはずなんだ。

つげ　それどうなんでしょうねえ。ぼくなんかは、例えば、大きな絵を描く場合、自転車一台があるとして、自転車を描くのがすごくめんどうなんです。なくてもいいんじゃないかなあと思うと削っちゃうけど、滝田さんは描きこむものね。締切のギリギリになっても滝田さんは自転車描きたいなあと思ったら、なんとか描きこむと思うんですよ。ぼくなんかは、描かないですよね。あったらいいなあと思うけども、車輪一つ描くの大変だなあと思ってやめちゃう。（笑）

石子　とすると、必要最少限描こうということですか。

つげ　そうですね。

石子　滝田さんは、余計なものを描くというんではなしに自分が納得するまで描くんですね。

滝田　そう……ですね。

石子　つげさんは生きてくのに必要なだけしか描かないわけで、滝田さんは腹へってても描くんだよね。すじという点が同じなら、それはクセですよ。

滝田　まあ、おそらくクセですよね。

梶井　クセといってしまえばそれまでですけど、もっと深いものがあるわけでしょう。

つげ　劇画の人のを見ているとそういう感じなんですよね。わりと細かく描きこまずに、アップでやっとしまうとか、わりと見られる構図に描いているけれども、細かいものを除いてしまっているのが多いですね。ところが、マンガのセンスのある人は、きちんとこまごま描いている人が多いですよね。

石子　じゃあ、つげさんや水木さんの細密に描いてあるのはどういうことですか？

つげ　あれと色々のものが置いてあるのとはまた違うんですよね。滝田さんは、日常見られる風景

をきちっと描くでしょ。ぼくらは、自転車あるかも知れないけれどもとばしちゃって、だけどもめんどうな時間のかかる絵を描いているんですよね。

滝田　ぼくのは、ないとこに色々持ちこむんですよね。電柱にポスターなくても貼っちゃうし、自転車なくても置いちゃうし、ガチャガチャやってじっとみて、まだこのへんに何か入るなと思うと自転車の下に猫を入れとけとかね。(笑)

権藤　つげさんは細密じゃなければいけないというところだけ描きこむわけですか？

つげ　そうですね。

石子　細密描写ということと滝田さんの細かく描くということとは違うんでしょ。

滝田　ぼくのは、描きづらいやつだとそばにブリキのトタンを描いて隠しちゃったりしてね、色々ちゃんとやってますから。(笑)

つげ　それはもちろんすじに関係してくるんでしょうね。林さんなんかもよく見れば細密に描いていますけども、ものすごく構図としては楽なやり方してますよね。わりと空白が多いですよね。でも、表現したいものが的確に表現されれば、必ずしもびっしり描かなくったっていいわけですね。ぼくらの場合の省略は大体そうなんですよね。自転車とかなんとかはいらないわけでしょう。そういうことになるんだけども、滝田さんのすじでいけば、やっぱり自転車は入れなくてはならないんでしょうね。

石子　そうでしょうね。誇張というのはどうですか。絵としての表現の中で誇張ということを意識することはありますか？

つげ　あまり意識しないですね。

石子　林さんの絵柄にはある種の誇張があって、それがすじにつながっているわけでしょう。滝田さんはどうですか？

滝田　あるのかな、やっぱり。誇張だらけじゃないですか。

石子　ああ、そういう意味ですね。滝田さんの場

合は、省略というのが誇張なわけでしょうね。

滝田　永島さんのは構図がピシャピシャッと決っているんだけども、自分のは決った構図を描けないから、色々小道具ばかりやたらともってくるんです。

石子　誇張というんじゃなくて饒舌というのかな。

つげ　もっと深いところにあるんでしょうね。永島さんのはピチッとまとまっているんですよね。ぼくらはそれじゃ気がすまないんです。そういうことだけじゃなくて、構図の関係もやっぱり出てくるんでしょうね。永島さんは上から見てとか下から見てとかの色々な構図を描くけど、ぼくらはそれを絶対やる気がしないんですよね。不自然に思えちゃってね。

石子　それは、その人の実存感と関係あるんで。

梶井　そうですね、つげさんが描く気になれなかったという、そのことがそうですね。

つげ　滝田さんがいうように、何かいっぱい置かなくちゃいけないというのは、何かもっと深いところにあると思うんです。

石子　滝田さんは最近の『ガロ』にはあまり描いていないけれども、忙しいということなんでしょうね。

滝田　描きたいものはあるんだけど、原稿用紙白紙を見るとやんなっちゃうんで。

梶井　じゃあ思うようにいかないからということではないんですね。

滝田　そういうことでもないんですね。だから一枚絵みたいなのは喜んで描いているんですよ。ところが十六頁もあると一頁描いてグッタリしちゃうからね。

石子　そういう場合、つげさんなら描かないんでしょう。

つげ　滝田さん、そのときすじはちゃんとできているんですか？

滝田　できていないんです。描きたいものはあるんだけども。

つげ　まとまってないとすれば、ぼくもどうにもダメですね。

権藤　つげさんは、一応ちゃんと話ができていて、二度三度描こうとして、それでもやめちゃったことがありますけど、それと同じなんですが？

つげ　それとはちょっと違うんですね。

石子　つげさんどうしてやめちゃうんですか？

つげ　あまり理由はないんですね。どうしてなんだろうなあ……。

権藤　描いてもしようがないというのとも違うんですね。

つげ　じゃないですよね。すじがちゃんとまとまっていれば描いてもいいんだけども……横着しちゃったんですね、きっと。(笑)

梶井　やっぱりなんかあるんですよ。

石子　横着をできるなにかがあるんですね。

つげ　締切とかそういうことも相当影響してくるんではないですかね。がんじがらめにされるともうね。大体締切あると、やっぱりどうしてもみんなやらないんじゃないですか、ネ。

梶井　描きたくなくても描くのがプロだという意見もあるけど、どうですか？

つげ　どうなんだろう。

石子　生活のために一定レベルのものを描き続けるというのがあるでしょう。

滝田　それもタチみたいなのがあるでしょうね。

石子　つまり、職業にしているのがプロで、それ以外は趣味人というわけよ。描きたいときに描きたいように描くのはね。

滝田　ああ弱ったなあ。(笑)

石子　手塚さんたちはプロなんだな。

梶井　そういう人たちはなんで描くんだと思いますか？

石子　収入、社会的地位、日本児童文化のためにかなんだか知らないけれども、要するに対外的な諸関係。

梶井　描きたいから描いていたんではないですか。

石子　それがプロになったとき逆転する。だから、資本制社会の中で、永島さんのように芸術的魂のある人にとっては苦しいわけね。それを乗り越えてしまった人がこの社会の中でプロになる。そういうプロになれない人が永島さんみたいに苦しんだり、つげさんみたいに描かなくなってしまったり、滝田さんみたいに逃げてしまったり。

滝田　そう、〝ズラカリの滝田〟という汚名を背負って。（笑）

石子　今日は気分悪いからといって品物を売ってくれないのはプロではないんだ。

滝田　うちのそばのうなぎ屋にそういうのありますけどね。（笑）

石子　商品としてしか表われるしかない表現、とすれば、一定の水準と一定の量に支えられてプロといえるんじゃない。べつにそれがいいことだとはいってないよ。

梶井　やっぱり、いいことなんじゃないですか。

権藤　関係ないんじゃないですか。

石子　劇画の出発点では生活を賭けてというのがあったでしょう。あれはプロ意識ですよ。

梶井　そうですよね。

石子　趣味で描いていたんではないんだから。とすると、いまのつげさんなんかは大分余裕があるといえるんじゃない。

権藤　プロもアマも関係ないでしょ。

石子　つげさんは水木さんのところを手伝っているから生活できる。そういうことと、すじができているんだけれども描かないということとは必ずしも無関係ではないと思う。

権藤　それはそうでしょうね。

石子　石森章太郎なんかは食えたって描くわけだ。それは自動しちゃっているからよね。表現の問題、生活の問題を離れてね。

つげ　でも、おっくうですよね、仕事するのは……。

滝田　そうなんですよ。

つげ　あるいは、それは描くということだけが自

動的なのかな。描くということが日常のすべてであってね。

石子　そうよ。サラリーマンが定年退職しても、朝起きていつの間にかなんとなく会社に向って歩き出しているというような、これ違うかな。

梶井　それはまったく違うでしょうね。

石子　じゃあなんのためにあんなに描くんですか。

梶井　知りませんね、ぼくは。（笑）

権藤　使命感もあるんじゃないですか。

つげ　環境をガラリと変えるのが恐いんじゃないですか。

梶井　ぼくは三つが同じぐらいじゃないかと思う。生活を変えるのが恐い、使命感、保守的児童観、あるいはもう一つファクターがあるかも知れない。

滝田　連帯感。

石子　なんの連帯感よ。

滝田　だってみんなカンカンいっているからさあ。（笑）

ぼくはどっちかっていうと、ある程度つげさんの影響を受けているんですよ。描きこむという点においてね。「ゲンマイパンのホヤホヤ」あたりからやたら塀の木目を描くようになった。

権藤　滝田さんは三年前と比べて表現が変ったと思いませんか?

滝田　それは変っちゃっていますね。

石子　それはなぜ?

滝田　これまたわからない。

石子　『ガロ』という雑誌のもっているメディアの意味や重さというものが作家の側に当然かかわってくると思うんです。

滝田　『ガロ』の個々の作品から影響を受けたことは自分でも意識していますけどね。

梶井　とにかく、つげさんが出てきて、滝田さん佐々木さん、林さん、つげ忠男さんとみんな今までのマンガとは異質のものが出てきていますが、それがほとんど『ガロ』からでしょう。

権藤　なにが違うの？

梶井　少なくとも方法論的なものと、表現の意味の幅は従来の作家たち、あるいはブームの渦中にある他の作家たちとは違うと思う。それは、石子さんが『ガロ』という特別のメディアの質的なものに理由があるということと一致する。

権藤　ぼくは、個々の作家の資質の違いとしか見ないんだけど。

石子　それがどうして『ガロ』にあつまったのかね。

権藤　そうした人たちがあつまっちゃったんじゃないかな、偶然に。

石子　そうじゃないよ。そういうなら『ガロ』という雑誌、そこでやっていた人たちの手法があったのだと思いますよ。

権藤　そう、そこでだから、偶然に作家ときり結ばれた結果であって。

梶井　三年間のマスコミのマンガ・ブームの最良の部分を構成しているものは偶然に出てきたというわけ……？

権藤　まあ、そう見た方がいいですね。

石子　そうは思わない。ぼくはマンガ・ブームの中で『ガロ』のはたしてきた役割というのは欠かせないと思う。

権藤　じゃあ、『ガロ』におけるマイナス面というのはないですか。

石子　『ガロ』がある種インテリの雑誌みたいに見なされ、インテリ学生の間の準同人誌みたいになってきているというところはある。平たくいえば、芸術ぶっているというかな。マンガ本来のアクチュアリティはそういうところにあったとはいい切れないのに。

権藤　作家の方から見てはどうなんですか？

つげ　困っちゃったなあ、滝田さーん。

滝田　わかんねえ。（笑）

つげ　ただ、『ガロ』を読む態度が気にくわないんですよね。読者が限定されてきたためかも知れないんですけども、テーマとかそういうことばか

りで読むでしょ。そういう読者ばかりになってきてしまったのは好きじゃないですね。

梶井 つげさんが判断している、そういう読者がいる、というのは、どういうところでわかるんですか?

つげ あんまりわかんないんですけども、読者の投書なんかに出ているのを読むとね。もちろん、あれも一部なんでしょうけどもね。直接読者をのぞいたことないからわかんないんだけど、ああいう見方をするのが読者であるというのはあまり感心しないんですね。

石子 ぼくなんかは評論を職業としているんで、そういう方の代表みたいなもんでね。

しかし、つげさん個人には関係なく、ぼくはつげさんの作品を読んでおもしろいと思い、ことばで対象化し、それなりにあるきっかけになって読者を限定してしまうような方向へもっていく。それは悪いことだからやめろといわれても、ぼくは書きたいものを書いているんで、結果がそうなったからといってそこまで責任とれといわれても困るんでね。

梶井 だれも責任とれとはいってないよ。(笑)

石子 『ガロ』だからいいといっているんではなくて、『ガロ』にいい作品があったんですよ。権藤君は偶然というけれども、『ガロ』の編集部と作家との必然的な出遇いがあってこういう雑誌があった。それに読者を限定してしまう作用がはたらいた。それはマンガ本来のアクチュアリティからいって疑問であるという言い方も正論ではあると思うけれども。

権藤 マンガ本来のアクチュアリティってなんですか?

石子 やっぱりもっとたくさんの人におもしろがられて、捨てられていいんだという。それだけがマンガであって、それ以外がよくないと思わないんですがね。

権藤 そこで石子さん自身は、つげ、滝田、林、佐々木の作品が『ガロ』じゃなくて、他のいわゆ

る三流のエログロ雑誌に載ってもいいと思いますか？　石子さんにとっておもしろいか、おもしろくないか、ということですね。ぼくは何も『ガロ』であらねばならないということはないんです。滝田さんの「寺島町」がどこかに載っていればそれを買ってくれれば済むことなんでね。つまり、『ガロ』だけしか読んでいない人たちに、つげ、滝田の作品が触れ得なかったとしてもそれでいいと思う。

石子　それはあなたにとってでしょう。あなたも知らなかったら買わないわけでしょ。

権藤　もちろんそうですよ。ただ単に、そういうことじゃなくて……。

石子　ああ、メディアの問題。

権藤　今たくさんのマンガ雑誌が出ていますね。ぼくが見てきたかぎり実際にはそれほど秀れた作家はいないと思うけれども、秀れた作家がいないとは限らない。そして、もしいたとして、『ガロ』の読者はそこで触れようとはしないわけでしょう。つまり、マンガに触れる触れない以前から、触れないわけですよ。

石子　ああ、『ガロ』の読者とそれ以外の読者とはぜんぜん違ってしまっているというのね。とすると、つげさんはこちらの読者だけのものになってしまっている。

梶井　とにかく『ガロ』の読者は現実にそういうレベルなんですよ。

権藤　ぼくはそれは、悪いというか一つの頽廃だと思うんですよね。好みで区別しているんではないと思う。好みだけではなくてもっと他の……。

石子　ああ、先験的な価値判断ね、『ガロ』だからいいんだという、それはあるでしょうね。そういう点、描く側はどうですか？

滝田　やはり読者層を意識しますね。

石子　『ガロ』は硬くてという。

滝田　いや、『ガロ』だからというのはあまり意識しないですね。「寺島町」の場合とくに『ガロ』だからというのはまるっきりないですね。強いて

いえば、最初の頃のがそうですね。自分は娯楽性に富んだ作品を描いていきたいというかたちなんですよ。

石子　『ガロ』は娯楽雑誌じゃないですよ。

滝田　だから自分は別だみたいな、自分は別な描き方で描いてきたんですよ。『ガロ』以外のところでも『ガロ』に描いているような作品で使ってもらえるような感じで。

石子　つげさんも林さんも同じだろうけれども、『ガロ』に載った場合は、白土、水木、つげと一緒に並ぶわけで、そういうことはやはり意識しなければならないでしょう。

滝田　あんまり意識しないですね。

石子　じゃあなぜ『ガロ』に描くんですか。本当は必要はないんだな。

滝田　そんなことはないんだけど……。

権藤　「寺島町」を他で描かしてくれれば、そっちに描いていいということですね？

滝田　ええ、それでいいです。「寺島町」うちでやりませんか、といわれるけど、恐くて『ガロ』に切り出せないんで。（笑）

石子　じゃあなぜ初期のを『ガロ』で描くことにしたんですか？

滝田　他に描くとこなかったんですよ。自分としては『ガロ』を足場にしてという気持で描きだしたから、『ガロ』の作品として意識したことはないですね。

石子　『ガロ』というのは、わりと描きたいものを載せてくれる雑誌ということね。

権藤　そうじゃない人もいるんじゃない。『ガロ』にぜひ描きたいという人が。

梶井　それは、なんでしょうね。みんなが描きたいものを描いているという感じがするんでしょうかね。

権藤　じゃあなくて、そういう人は読者を意識しているんじゃないかな。さきほどいっていた『ガロ』の読者に読まれたいという気持があって、どうしても描きたいものがあるから描くのではなく

て、描きたいものがなくても『ガロ』に載せてもらいたいというのね。

石子　先ず読まれたいというやつね。つげさんはどうですか？

つげ　義理ですね。（笑）

ぼくは、『ガロ』の場合、締切とか頁数が自由だから一番気が楽なんですよね。

石子　『ガロ』は、描きたいものを描かせてくれるという貴重な持ち味をもって、つげ、滝田、佐々木、林、と次々と注目すべき作家に発展の場を与え続けてきたわけだけれども、と同時に一部の読者と作家とがなれあいをつくり上げてしまったという頽廃を片一方で背負っていると思います。『ガロ』の虚名を実体視して、そこにかかわっている読者と作家のなれあいが見られなくもないということですね。

（一九七〇年六月）

あとがき

本書におさめた対談のうちのいくつかは、当社発行の月刊漫画雑誌『ガロ』に掲載したものである。一番最初におこなわれたのが、つげ義春・鈴木志郎康対談であったのだが、対談を『ガロ』誌上に掲載しようとする意図はといえば、じつに曖昧なものでしかなかった。これは裏話に属するものであるけれども、つげ氏は「もっきり屋の少女」を描いた後しばらく筆を断ってしまい、あと半年以上は描かないだろうということを予測させたのであり、それでは『ガロ』も幾分寂しくなってしまうので、せめて声なりともと対談を強要したわけである。

この対談、当初危惧したほど悪くはなく（失礼！）、それならいくつか続けてみようじゃないか、という具合に事は運ばれたのであって、対談の意味とか価値なんぞというものを考えたことなど一度足りともなかったのである。しかし、人間というもの誰しもなかなか欲が深く、いいかげんに積まれたものであっても、あとあとになってふり返ってみるとキチンと整理しておきたいという気が起きてくるものらしく、その結果としてこの一冊に事は行き着いたという次第である。そりゃあんまりたいへん無責任だなあ、といわれれば、そうかもしれないと承認するほかはないのだけれども、「でも、でも……」と弁解めいた講釈もしたくなるのが本音である。

と、そこで本音だが、なんだかんだいってもおもしろくはないかい、ということなのであるが、「アアおもしろくねえヨ」といわれれば、これまた、左様ですかと引き下るほかはない。だからって、その

まま黙することもあるまい。恥をしのんでもう一回「でも……」といってみようではないか。

つまり……そう、『ガロ』のマンガ家たちはあまり表面に出たがらない、自からを語るのを極度に嫌うというタイプであって、彼らの日頃の生活については皆目見当がつかない。読者にしてみれば、彼らが描いた作品それ自体に接することで安堵しなければならないのであるけれども、それはそれ、しばしノゾキ趣味的に作家個人を知りたくもなってくることだってあり得るのだ。そのことは決して悪いことではないはずであり、まあ一口にいってしまえば、それは趣味の問題だ、ということにもなろうか。といって、本書をノゾキ愛好者にのみ捧げようなんて気持はさらさらないのであって、マンガの読者、マンガを描こうとする人、少くも『ガロ』の読者にとって、本書はおもしろくなくはないはずだと自負するのである。彼らの過去の体験談一つとってみても、戦後史の一断面が興味深く明示されていると思われるからなのである。

しかし、彼らの口を割らせるのは並大抵のことではない。対人恐怖症、恥かしがり屋、自閉症、口下手と理由はいろいろあるわけだが、もう一つ大きな理由として、「対談したからってどうってことないじゃないか、なんのためにするの?」ということなのである。こう詰問されては、「へえ、ご無理ごもっとも、でもまあ、そんなにお硬いことといわずに、助けて下さい」となるのがいつものオチであったのであるけれども、そのうちスキをねらって恐喝に及び彼らを納得させるのであるが、しかし、本当には彼らの言が正しいのだけどなあ、なぞと自己嫌悪に陥ることもしばしばあったか、なかったか。とにかく、最終的には、当方の脅迫的姿勢に怖れてかどうかはしらぬが、彼らが非常に協力的であったことはたいへん嬉しく思う次第なのである。

さて、このやっかいなマンガ家の相手をして下さった方々にもそれ相当の負担をかけてしまったとい

わねばならないだろう。なんでもいいからしゃべって下さい、といった当方の注文ほど馬鹿にしたものはないはずで、にもかかわらず、精一杯のサービス精神を発揮して、やっかいなマンガ家の相手を承知して下さったのである。もし、本書が真におもしろいものと感じられたとするならば、それはまぎれもなく寛容と忍耐に支えられた諸氏のサービス精神のたまものでなくしてなんであろうと思われるのである。当方の無理難題を心よく聞いて下さったこれらの方々にこの欄を借りて厚く御礼を申し上げます。

そして、「なんでもいいから」の結果が本書であるということだ。対談は、一つ二つの例外を除いて、準備なし、稽古なしのブッツケ本番であった。もし対談の企画になんらかの意図がふくまれていたとすれば、そのことかもしれない。出たとこ勝負、一体そこからなにが生み落されるのか、といった興味である。いや、興味なぞといったら叱咤されるだろう。だが、常の世の生活は、出たとこ勝負、ブッツケ本番でおくっていくほかはないのであって、それを避棄することは、生活のまっとうさを侮蔑するもの以外ではあり得ないのである。結果を恐る恐る予測して生活するなんてことは、あんまり名誉なことではないはずであって、その限りにおいて本書は、ある種のさわやかさを貫いたと思う。出たとこ勝負、ブッツケ本番の対談において、本心が語られた、語られなかったにせよ、彼らの生活の一部であるに間違いはないからである。そこで読者がなにを感得するかは、まったくの自由である、ということだと思うのだが、いかがだろうか。

本書は、約二年間にわたっておこなわれた対談であるため、当の対談のおこなわれた年月を考慮しないとちょっとしたズレが生じるかとも思う。そして、この二年間という歴史のなかに特別の感慨が浮かばないこともないであろう。そのことは、本書中にもチラホラうかがえるはずであって、いまここでと

やかくいう必要はない。
以下、時間的経過に従って暴露的に対談余話を綴るとしたい。
▽つげ義春・鈴木志郎康対談（一九六八年十月）
当時つげ氏は多少ノイローゼ気味でマンガを中断して、九州方面へなどの旅行に出ていた。帰京して真もなくの対談となったが、その頃はまだ人に会うのはめずらしく、対人恐怖症の氏はなかなか落着かず、しまいには青林堂に真近い旅館に前日から泊り込みの態勢に入ったのである。つげ氏曰く「気持の準備をしておかないと……」。対談終って、鈴木氏「つげさんてぜんぜんしゃべらない人かと思っていたけど」と不思議そう。つげ氏も全サービス精神を発揮したのだろうが、あるいは常用していたハイミナールの効用のためかもしれない。
▽滝田ゆう・石子順造対談（一九六八年十一月）
このときほど豪華な光景はなかった。つげ、勝又、桜井氏らも同行しての熱海遠征である。夜中に入って大変、酒気を帯びた滝田、勝又、桜井氏、ラリッてるつげ氏、飲まなくても飲んだごとき石子氏。風呂では泳ぎまくるし、蒸し風呂では奇声を発するし、いやはやとんだ修学旅行。夜中の二時三時まで人生如何に生くべきかを議論したり、フトンを放り出したり。勝又、滝田、石子、桜井氏の順に眠りに入ったが、つげ氏は一人ポツネンとあぐらをかいてしゃべり続けていた模様。いまでも石子氏「なんであんなに真剣だったんだろう」と、つげ氏「あのときが一番楽しかった」と。そう、たしかに、深刻に、狂っていた「熱海の夜」。
▽永島慎二・上野昻志対談（一九六九年二月）
どんよりと曇った、街路樹があまりに痛々しく感じられた明治公園に近い長井宅、上野氏待つこと数

時間（？）はじめちゃいましょうと、先ずはスキ焼。遅れた上野氏の残念がること、これも上野氏の二日酔の天罪なり。さらに酒が入って眠るが如く静かに座した上野氏、当方をいらいらさせたが、時たまポソリと口を開き一安心。

▽つげ忠男・権藤晋対談（一九六九年六月）

両者とも無口な方なので難行。つげ氏がポツリ、権藤氏がポツリ、三時間続けたわりには数少ない会話であった。「なにしゃべったらいいのかなあ」「ほんとですね、あんまりないですね」の連続、しかし、まとめてみると一応はサマになっているから妙なもの。対談終了近く、旅館の窓の下を「竹ヤーさおダケー」の声が響き、テープを聞くかぎりなんともおつな風情ではあった。

▽滝田ゆう・金井美恵子・菊地浅次郎鼎談（一九六九年七月）

「金井さんてどんな人？」と数日前から期待に胸ふくらませていた滝田氏。そのためかはしらないが、人見知りしない滝田氏も当日は少々上り気味で、お得意の駄酒落も半減。後日の感想、「あんなにかわいいお嬢さんだとは知らなかった、ホントいうとごつい女かと思っていたんですよネ」。

▽佐々木マキ・中村宏対談（一九六九年九月）

夕闇迫る神保町に黒づくめの中村氏登場、なんとなく陰惨な雰囲気がかもし出されたが、「そりゃまずいねー」の中村氏の連発で一挙に陽気な場面の展開とあいなった。本書に収録できなかった部分は、落語を聞くより楽しいお話、ただし、各方面に計り知れない波紋を投げかける恐れあり割愛せざるを得ず残念無念。

▽池上遼一・梶井純対談（一九七〇年三月）

池上氏の仕事場のある吉祥寺に出張、路地裏のトンカツ屋にて。飲むほどに酔うほどに「ぼくがめん

どうみますから、じゃんじゃんやって下さい、なんにします？」とゴキゲンの池上氏。あまり口にしたこともない昔の罪業の数々を披歴するに及びヒヤヒヤもの。「かまわないですよ、どうなったっていいんだから」とは気分よすぎて棄てばち気味。

▽林静一・鈴木清順対談（一九七〇年五月）

調布の都営住宅に住む鈴木宅に一升瓶をもちこんで。五時からはじまった対談、延々と六時間以上。従って本書に収録したのはそのほんの一部。軽く一升は空けたといいながら、両者ともそれほどわき道にそれることなく、あらゆるテーマについて熱っぽく討論、それにしても〈女〉に関する話のなかったこと。初対面にしては、あまりに息が合いすぎたというべきか。

▽赤瀬川原平・石子順造対談（一九七〇年五月）

〃李さん一家〃そっくりの赤瀬川氏の自宅にて。氏自身が描いた李さん一家がジッとみつめるなかでの対談。途中、捨てネコが闖入、針金で机に縛りつけると大暴れ、テープにはギャオーという叫び声ばかりがいつまでも続く。きっといつの日かあの家は、李さん一家と化猫にのっとられるにちがいない。

▽勝又進・塚崎祥対談（一九七〇年五月）

両人よく顔を合わせているので、あらためて話をすることもなく、競輪、競馬、パチンコ、酒、女といたってたいへんな硬派。勝又氏「もうやめようよ、つまんないよ」塚崎氏「やめようか、でも義理あるしさあ、つきあいなよ」といったすさまじきまじめさであった。

▽楠勝平・梶井純対談（一九七〇年六月）

多分これほど生真面目な対談はない。神保町の喫茶店の二階、二人の低くおとした声は、ビートルズの音楽にともすればかき消されがち。身体の丈夫でない楠氏にとっては、その音が苦痛でなかったかと

心配されるほど。
▽つげ義春・滝田ゆう・石子順造・権藤晋・梶井純座談会（一九七〇年六月）

新宿から調布に転居したつげ氏の真新しいアパートで。「まるで新婚家庭みたいだね」とは石子評。「これいくらするの？　これは？」とつげ氏を尋問する石子氏、「ちょうど締切だったんで逃げてきた」と喜ぶ滝田氏。つげ氏はほほえみ静かにタバコをふかす。まわりのたんぼからカエルの声がうるさいほどに聞え、旅行に来たような錯覚にとらわれる。「疲れた！　枕ちょうだい」といってゴロンと横になるのは石子氏、「ビール、ビール」と注文を出すのは滝田氏。座談会そっちのけで真夜中までつげ宅は狂乱の修羅場と化した。

▽水木しげる・鶴見俊輔対談（一九七〇年七月）

多忙の鶴見氏と連絡をとらなくてはならず、このために思想の科学社の那須氏に多大な迷惑をおかけしてしまった。多分無理なんじゃないかと予想していたので、実現した喜びはちょっといいあらわせぬほど。鶴見氏と水木氏、すでに何度か会ったことがあるものと思っていたところ初対面とか。驚きでもあったし、なんとなく愉快でもあった。

最後に、本書の対談、座談会に出席下さった方々に深く感謝するとともに、そのためにいろいろと骨を折って下さった数多くの方々にもお礼を申し述べたい。そうした〃陰の人〃の協力がなかったなら本書もまたできなかっただろうと思われるからである。

一九七〇年九月三日

青林堂　編集部

対話録・現代マンガ悲歌（エレジー）

1970年10月5日第1刷発行　¥680

青林堂編集部編

発行者　長井　勝一

発行所　東京都千代田区神田神保町 1—55

株式会社　青　林　堂

電話（291）9556・2495

乱丁・落丁本はおとりかえいたします

（分類）0071（製品）001（出版社）3863